RUDOLF KÓKAI

FRANZ LISZT
in seinen frühen Klavierwerken

FRANZ WAGNER, LEIPZIG 1933

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543109_0046

FRANZ LISZT
IN SEINEN FRÜHEN KLAVIERWERKEN

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität zu Freiburg i. Br. vorgelegt von

RUDOLF KÓKAI
aus Budapest.

FRANZ WAGNER, LEIPZIG 1933

Referent: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt.
Korreferent: Prof. Dr. Hanns Heiss.
Tag der mündlichen Prüfung: 11. Mai 1933

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

MEINEN ELTERN

VIKTOR HORNYÁNSZKY KÖN. UNG. HOFBUCHDRUCKEREI A.-G., BUDAPEST. — 21.005.

VORWORT

Die Romantik beansprucht noch heute mit vollem Recht unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir müssen ihr unsere Interessen zuwenden, da sie — wie es in der neueren Zusammenfassung der Hauptmomente der französischen Romantik, in der Skizze „Die Romantik in den Romanischen Literaturen" von Hanns Heiss, ausgedrückt wird — aktueller ist als je und „immer noch fühlbar in der Gegenwart nachwirkt", „weil sie durch ihre enge Verflechtung mit Fragen, die weit über das Gebiet der Kunst hinausreichen, unwillkürlich zu einer Kritik im Namen von religiösen, ethischen, politischen, Prinzipien herausfordert, weil ihre Zusammenhänge und Konsequenzen es nahelegen, sie als ein akutes Problem privaten und öffentlichen Lebens aufzuwerfen, als ein Problem sittlicher und geistiger Hygiene, das zu Wertung, zu einer Stellungnahme für oder gegen zwingt." Es ist das Ziel der vorliegenden Arbeit, durch die Herausstellung der vollen musikalischen Romantik Liszts in seinen frühen Klavierwerken die allgemeinen, selbst bis zur Gegenwart reichenden Nachwirkungen der Romantik auch auf musikalischem Gebiete nachzuweisen und bewusst zu machen. Somit ist aber vielleicht auch noch einem ferneren Ziel, der Ermöglichung und leichteren Orientierung in den uns noch geschichtlich oder sonst nahe liegenden musikalischen Entwicklungen, gedient worden

Die Anregung zu der vorliegenden Arbeit verdanke ich Herrn Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.), der mir durch seine Vorlesung über „Die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770—1840" (Sommersemester 1931) die mit den frühen Klavierwerken Liszts zusammenhängende weitere Problematik erschlossen und meine Arbeit mit persönlichen Anregungen auch im Einzelnen unterstützt hat. Auch dem Aufsatz Arnold Scherings „Über Liszts Persönlichkeit und Kunst" (Peters-Jahrbuch, 1926) verdanke ich wertvolle Aufschlüsse. Für die Übersendung der für meine Untersuchungen erforderlichen Manuskripte Liszts, ferner für die Bemühungen um meine Studien im Liszt-Museum Weimar, bin ich Freiherrn Dr. H. v. Maltzahn (Goethe-Nationalmuseum Weimar) zu besonderem Dank verbunden.

Freiburg i. Br., Sommer 1933. *Der Verfasser*

INHALT

Vorwort 5

Die frühen Klavierwerke Franz Liszts und ihre geschichtliche Stellung 7

Die Romantik Franz Liszts 37

Der Stil der frühen Klavierwerke:

Die musikalische Entwicklung Liszts bis zum Jahre 1834 . . . 61

Systematische Stilkritik 82

Zusammenfassung 113

Anhang:

Literaturverzeichnis 115

Verzeichnis der Abkürzungen 117

Notenbeispiele 119

Faksimilen 141

I. DIE FRÜHEN KLAVIERWERKE UND IHRE GESCHICHTLICHE STELLUNG

Das Werk Franz Liszts umfasst bis zum Jahre 1839 fast ausschliesslich Klavierkompositionen.[1] [2] Ausser Klavierwerken sind ein „Tantum ergo" (1822)[3], der Einakter „Don Sanche" (1824)[4], eine „Ouverture" (1825)[5], ein „Klavierkonzert" (1827)[6], die Entwürfe zu einer „Revolutionssymphonie" (1830)[7], aufzuweisen. Diese fallen noch alle in die allerfrüheste Schaffensperiode des „petit Litz", und dürften somit für jede stilkritische Untersuchung — auch wenn ihre Berücksichtigung nicht durch den Verlust der Manuskripte schon von vornherein unmöglich wäre — keine andere Bedeutung haben, wie die übrigen Werke Liszts, die noch aus dieser allerersten Periode erhalten geblieben sind.[8] Allein aus der Mitte der 30-er

---

[1]) Ausser den Originalkompositionen werden hier alle Variationen, Impromtus, Konzertstücke, Reminiszenzen, Studien, Fantasien über fremde Themen und Klavierbearbeitungen fremder, nicht für Klavier geschriebener Kompositionen mitgerechnet. Auch die Umarbeitungen eigener Werke, jedoch nur die, die noch vor das Jahr 1839 fallen. Vgl. Aufzählung der frühen Klavierwerke S. 9. ff.

[2]) Allen bio- und bibliographischen Einzelheiten liegt das Werk von Peter Raabe: Franz Liszt (Cottasche Buchhandlung, 1931. — Zwei Bände) zu Grunde, auf das hier ein für allemal hingewiesen sei.

[3]) Ms. laut Raabe verloren. Wahrscheinlich während der Studienzeit bei Salieri in Wien geschrieben.

[4]) Vgl. Jean Chantavoine: Mitteilungen über „Don Sanche". — Die Musik, Jahrgang III. H. 16.

[5]) Ms. verloren.

[6]) Verloren. — Laut Raabe in der späteren Komposition „Malédiction" verwertet. — Die Anfangstakte von „Malédiction" sind im Skizzenbuch aus den Jahren 1829—1833 (vgl. S. 18.) aufzufinden. Vgl. Nbp. 9.

[7]) Die Skizzen sind im L.-M. aufzufinden: Ms. A 21; Ms. N 1, S. 17. — Vgl. noch Raabe a. a. O. Bd. I, S. 15, 16; Bd. I, Anhang; Bd. II, S. 180. — Ferner Anm. 194.

[8]) Dies sind wiederum Klavierwerke. — Vgl. S. 9, 10, 11. Über ihre weitere Bedeutung vgl. Anm. 34.

Jahre liegt noch ein Duo für Klavier und Violine vor (Ms. L 1. L.-M.). Diese Komposition zeigt ganz klar, wie Liszt in dieser Zeit allein für das Klavier dachte: die Violinstimme geht fast durchweg mit der Oberstimme des Klaviersatzes parallel, oder ist als solche erfunden und erst in der Niederschrift vom Klaviersatz getrennt.[9])[10])

Mit dem Jahr 1839, bezw. 1841 schreibt Liszt zum erstenmal Lieder und „Männerquartette“[11]). Von da flaut nun die Zahl der Originalkompositionen für Klavier auf das Minimum herab.[12]) Allein Fantasien über fremde Themen, Übertragungen und Umarbeitungen fremder und eigener, nicht für Klavier geschriebener Werke füllen das Klavierschaffen aus.[13]) Das Lied- und Männerchorschaffen bleibt konstant. Schliesslich greift das Schaffen auch auf das Orchestergebiet über (Beethoven-Kantate). Somit muss mit dem Jahr 1839 ein neuer Abschnitt in Liszts Schaffen festgestellt werden, der dem Klavierschaffen nunmehr seine Grenze setzt

Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist, nachzuweisen, dass die Einheit dieser frühen Klavierwerke in ihrem Gebundensein an die französische Romantik besteht und dass den frühen Klavierwerken somit eine besondere geschichtliche Stellung und Bedeutung zukommt. Dieser systematischen Untersuchung sollen die im Folgenden

---

[9]) Vgl. Nbp. Nr. 1 und 1a. Das ganze Werk ist erst nach einer gründlichen Umarbeitung (1849) im Jahre 1852 als „Grand Duo concertant sur la Romanesca de M. Lafont ‚Le Marin‘ (dem berühmten Geiger Charles Philipp Lafont [1781—1839] gewidmet)“ erschienen. (Schott.)

[10]) In den Skizzen aus den Jahren 1829—1833 sind öfters orchestrale Andeutungen zu finden. Ueber ihr Verhältnis zum reinen Klavierschaffen Liszts vgl. S. 67.

[11]) Die ersten Versuche sind allerdings schon die „3 Sonetti di Petrarca“, die ursprünglich für eine Tenorstimme mit Klavierbegleitung entworfen sind (1838. Vgl. S. 18). Jedoch wurden sie kurz nach ihrem Entstehen in Klavierstücke umgewandelt. — 1839 ist das Tenorlied „Angiolin“, 1841 „Il m'aimait tant“, „Am Rhein“, „Loreley“ etc. und die Männerquartette „Rheinweinlied“, „Studentenlied“ etc. entstanden.

[12]) Der Vollständigkeit halber sollen sie hier bis zu dem Jahre 1848, in welche Zeit die ersten Skizzen der grossen Orchesterwerke Liszts fallen (Dante-Symphonie, Ce qu'on entend sur les montagnes), aufgezählt werden: 1840: Heroischer Marsch im Ungarischen Stil; Ab Irato, Etüde; La Romanesca; 1842: Albumblatt in Walzerform; Petit Valse favorit; Canzone Napolitana; Galop du Bal; Elegie; 1843: Ländler; 1844: Ungarischer Sturmmarsch; 1845: Entwurf zur Ballade; 1847: Einige Stücke zu der Sammlung „Harmonies poétiques et religieuses“; 1848: Drei Konzertetüden; Romance.

[13]) Die Aufzählung dieser findet man bei Raabe, a. a. O. Bd. I, S. 279—285.

chronologisch aufgezählten Klavierwerke und Skizzen, ausserdem alle Schriften und Briefe Liszts aus seiner frühen Schaffensperiode als Unterlage dienen:

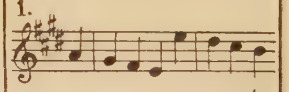
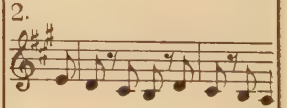
a) Klavierwerke.[14])

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
1	1822	*Vaterländischer Künstlerverein Veränderungen für das Pianoforte über ein vorgelegtes Thema,* componiert von den vorzüglichsten Tonsetzern und Virtuosen Wiens und der K. K. Österreichischen Staaten.	*A. Diabelli* et Comp. Wien. GA. II. VII. (Variation über einen Walzer von Diabelli).	*Diabelli* forderte um 1820 fünfzig Komponisten auf, je eine Variation auf seinen Walzer zu schreiben. Am Auftrag beteiligten sich u. a. *Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Sechter, Stadler, Schenk, Schubert. Tomaschek, Dionys Weber.* — Von *Liszt* ist die 24. Variation.
2	1824	*Impromptu sur des thèmes de Rossini et Spontini*	*Mechetti,* 1824.	
3		*Variations brillantes* sur un air de Rossini.	Vermutlich *Boosey,* 1824.	Einziges bekanntes Exemplar im Britischen Museum.

[14]) Vgl. Anmerkung 1 und 2. — Zur systematischen Untersuchung wurden die GA, bei Werken, die in der GA nicht aufzufinden waren, möglichst die Erstausgaben, bei bisher unveröffentlichten Kompositionen die Manuskripte des Liszt-Museums in Weimar beigezogen. — In der Rubrik „Titel" steht jeweils der vollständige Titel der Erstausgaben oder der Manuskripte. Er weist an sich schon oft auf den Zusammenhang mit der französischen musikalischen Mentalität hin. Geradeso auch die den Titeln eingeflochtenen Widmungen. (Vgl. Anm. 117.) (Falls die Widmung vom Titel unabhängig vermerkt ist, wurde sie in der Rubrik „Bemerkungen" aufgenommen). Die Rubrik „Erschienen" verzeichnet die Erstausgaben, sowie Serien- und Band-Nummer der GA. Durch die Aufzählung der letzteren wird die Unhaltbarkeit der chronologischen Ordnung der Gesamtausgabe erwiesen. Bei bisher unveröffentlichten Werken ist die Standnummer der Manuskripte im Liszt-Museum in Weimar laut dem dort befindlichen, von Peter und Felix Raabe verfertigten handschriftlichen Katalog vermerkt. — Schliesslich stehen in der letzten Rubrik der „Bemerkungen" entstehungsgeschichtliche, textkritische Bemerkungen und Ergänzungen. Sie sollen auch teilweise unentbehrliche biographische Unterlagen der Werke geben.

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
4	(1824)	*Huit variations pour* le Pianoforte composées et dédiées a Mr. Séb. Erard par Fr. L.	*Erard,* Paris, 1825. GA. II. VII. (Acht Variationen.)	
5	1825	*Deux Allegri* di bravura.	*Kistner, Diabelli;* einzeln *Erard* etc. — Das zweite Stück hat noch den Titel: *Rondo di bravura.* GA. II. VII. (1. Allegro di bravura. 2. Rondo di bravura.)	Dem Grafen Thaddäus von *Amadé* gew. — Der Graf war einer der ungarischen Magnaten, die zur Stiftung für die Ausbildung des jungen L. beigetragen haben.
6	1826	*Étude (!) pour le Pianoforte en quarante-huit Exercices.* Dans tous les tons Majeurs et Mineurs composée et dédiée à Mlle Lidie Garella par le jeune Liszt.	À Paris chez *Dufant* et *Dubois.* Chez *Boisselot* à Marseille. — GA. II. I. (Études en douze Exercices.)	Die Etüden sind in Marseille kurz vor dem Beginn des Kompositionsunterrichts bei Anton *Reicha* in Paris geschrieben. Sie galten als die ersten Publikationen von Liszt. — Vgl. Busonis's Vorrede in der GA
7	1827	*Klavierstück.*	Erste Publikation in Nr. 22/23 der *„Allgem. Musikzeitung"* 1896. (Beilage, Nachbildung der Urschrift.) — GA. II. IX. (Scherzo.)	
8	1828	2 Sätze *ungarischen* Characters.	Unveröffentlicht. — Ms. i. d. PSB.	Am Schluss des Ms. steht: „Zum Andenken von Franz Liszt".

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
9	1829	*Grande Fantaisie sur la Tyrolienne* de l'Opera la Fiancée *d'Auber.*	*Troupenas,* 1829.	
10	1831/32	*Grande fantaisie de bravoure* sur la Clochette de *Paganini.*	*Mechetti,* 1834. GA. II. II.	Vgl. Aufzählung der Skizzen (Skizzenbuch), S. 19.
11	1833	*L'Idée fixe.*	*Brandus,* 1833.	Kurzes Klavierstück über das Hauptthema d. fant. Synphonie von *Berlioz.*
12		*Épisode de la Vie d'un Artiste.* Grand Symph. fantastique par *H. Berlioz.* Partition de Piano par Fr. L.	*Schlesinger,* 1834.	Übertragung.
13		*Ouverture* des Francs Juges par *Berlioz.*	*Schott,* 1845.	Übertragung.
14	1834	*Harmonies poétiques et religieuses* pour le pianoforte seul dédiées a Mr. Alph. de *Lamartine.*	Als Beilage zur Nr. 23. d. *Gazette musicale de Paris,* 1835. Später *Schlesinger:* GA. II. V.	Auf der Vorderseite des Stückes ist die Vorrede aus *Lamartine:* „Avertissement des harmonies poétiques et religieuses" abgedruckt. — Das Stück wurde später umgestaltet und als *„Pensées des morts"* umgetitelt und in eine grössere Sammlung von Stücken, die dann den Namen „Harm. poét. et rel." erhielt, aufgenommen (1853).
15		*Apparitions.* 1. Senza lentezza. (a Mme la Duchessa de *Rauzan.)*	*Schlesinger,* 1835. GA. II. V.	Diese drei Stücke sind als Parallelen zu den Gedichten Christian *Urhans* entstanden, die *„Auditions"* betitelt waren.

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
	(1834)	2. Vivamente. (der Vicomtesse Fr. de *Larochefoucauld* gew.) 3. Fantaisie sur un Valse de Fr. Schubert (a Mme. la Marquise de *Caraman.*)		
16		*Lyon.*	*Richault,* 1840. GA. II. IV.	Ist in Lyon unter dem Eindrucke eines Arbeiteraufstandes entstanden. Dem Hauptmotiv kann man die Worte des Mottos unterlegen: „Vivre en travaillant ou mourir en combattant.“
17		*Konzertstück für 2 Klaviere* auf Themen von *Mendelssohns* Liedern ohne Worte.	Unveröffentlicht. Ms. K. 1, L.-M.	58 Seiten. — Die bearbeiteten Lieder sind: 1.  etc. 2.  etc. 3. etc. An der letzten Seite steht: „Fait dans le Castel de la Duchesse de P. Aout, 1834. (Anm. P. Raabe's:“ Scherzhafte Bezeichnung wahrscheinlich für einen Aufenthalt bei G. *Sand*“.)

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
18	(1834)	*Grande Fantaisie Symphonique* für Klavier und Orch. über Themen von *Berlioz'* Lelio. (Fischerlied und Räuberlied.)	Unveröffentlicht. Ms. h 7, L.-M.	Die Partitur ist nicht von L.-s Hand geschrieben. Es ist auch anzunehmen, dass auch die Instrumentation nicht von L. stammt.
19	1835	*Fantaisie romantique* sur deux mélodies suisses. À Mlle V. *Boissier.*	*Latte,* 1836. GA. II. V.	Über die zu Grunde liegenden schweizerischen Volksmelodien vgl. das Vorwort d. GA.
20		*Deux fantaisies* pour le Piano sur des motifs des soirées musicales de *Rossini.* I. La Serenata e l'orgia. II. La pastorella dell' Alpi e Li marinari.	*Schott,* 1837.	I. Gew. Frau Jenny *Mongolfier.* II. Gew. Hermine *Musset* (Schwester des Dichters).
21		*Réminiscences de la juive.* Fantaisie brillante composée et dédiée a Mlle. Cl. *Kautz* par F. L.	*Schlesinger,* Hofmeister, 1836.	Auf der Schlesingerschen Ausgabe fehlt die Widmung.
22		*Grande Fantaisie* sur la *Niobe* de *Pacini.* (Divertissement sur la Cavatine de Pacini „I tuoi frequenti palpiti.")	*Latte,* 1837.	Gew. der Gräfin v. *Miramont.*
23		*Réminiscences de Lucia di Lammermoor.* Fantaisie dramatique.	*Hofmeister,* 1840.	
24		*Die Rose von Schubert.*	*Hofmeister,* 1835.	

Nr.	Entstehungsjahr	Titel	Erschienen bei	Bemerkungen
25a)	1835/36	*Le Lac de Wallenstadt.*	*Richault,* 1840, als Nr. 2, 2b, 3, 4, 5, 6 des „Années de pélerinage I. Suisse". (Nr. 1.: Lyon.) *Haslinger,* 1842, als Nr. 2a, 2b, 3, 4, 5, 6 des „Album d'un voyageur I. Impressions et poésies". (Nr. 1.: Lyon.) GA. II. IV. (Titel wie bei Haslinger.)	Jm Vorwort der *Haslingerischen* Ausgabe sagt Liszt, dass dem ganzen Werk folgender Plan unterliegt: Schilderungen persönlicher Eindrücke, objektive Charakteristik des Milieus durch Verwendung von Nationalmelodien.
b)		*Au bord d'une source.* (à Ferd. *Denis.)*		
c)		*Les cloches de G. (à Blandine.)*		
d)		*Vallée d'Obermann.* à) Mr. De *Sénancourt.)*		
e)		*La Chapelle de Guilleaume Tell.* (à V. *Schoelcher.)*		
f)		*Psaume.* (Motto: Ps. Nr. 52.)		
g)		Allegro (à Mme *Reiset)*	*Haslinger,* 1842, als *„Album d'un voyageur II.:* Fleurs mélodiques des Alpes." — (Als Nr. 7a, b, c, 8d, e, f, 9g, h, i), GA. II. IV., unter demselben Titel.	In i), k), l) sind dieselben Volksmelodien verwertet, wie in Nr. 19 dieser Aufzählung.
h)		Lento.		
i)		Allegro pastorale.		
j)		Andante con sentimento. à Mme. *Reiset.)*		
k)		Andante molto espr. (d'après F. *Huber.)*		
l)		Allegro moderato.		
m)		Allegretto. (à Mme. *Reiset.)*		
n)		Allegretto. (F. *Huber.)*		
o)		Andantino.		
p)		Ranz des vaches. (De F. *Huber.)* Improvisata. (Dédié à Mme. Adolphe *Pictet.)*	Ernst *Knop,* Basel, 1836. (War der Komponist der Melodien der bezeichneten Stücke.) *Haslinger,* 1842, als *„Album d'un voyageur III.:* Paraphrases. (Als Nr. 10, 11, 12.) GA. II. IV., unter demselben Titel.	(Alle diese Stücke wurden von Liszt 1852 nochmals umgearbeitet und als *„Années des Pelerinages I. Suisse"* veröffentlicht. — Das Stück „Lyon" (Nr. 1) wurde weggelassen, geradeso Nr. I. 6., II. 7a, 8; 9; III. 9; 12.)
q)		Un soir dans les montagnes. (De *Knop.)* Nocturne pastorale. (Dédiée à Mme. la comtesse Marie *Potocka,* née ctesse Rzewuska.)		
r)		Ranz des Chèvres. (De F. *Huber.)* Allegro finale. (Dédié à Mr. le comte Théobald *Walsh.)*		

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
26	1836	*Rondeau fantastique,* sur un thème espagnol. (El Contrabandista.) Dédié à Mr. Georges *Sand.*	*Hofmeister,* 1837.	
27		*Églogue.*	*Haslinger,* 1852, als Nr. 7 des „Année de Pelerinage I. Suisse." — GA. VI.	
28		*Grande Valse* di Bravura.	„Album musical", *Breitkopf & Härtel,* 1836.	Das Album war eine Sammlung „neuester Originalkompositionen für Piano und Gesang von Chopin, Mendelssohn, Pauseron, F. Hünten, C. Löwe, G. Meyerbeer, L. Spohr, poetisch eröffnet von Fr. Rückert".
29		*Grande Fantaisie dramatique* sur des thèmes de l'Opéra Les Huguenots de *Meyerbeer.*	*Schlesinger,* 1837.	
30		*Réminiscences des Puritains* de *Bellini.*	*Schott,* 1837.	
31		*Ouverture* du *Roi Lear* de *Berlioz.*	Unveröffentlicht. Ms. U 43, L.-M.	Übertragung.
32		*Harold en Italie.* Par H. *Berlioz.* — Partition de Piano avec la partie d'Alto.	*Brandus,* 1879.	

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
33	1837	*Héxameron; Morceau de concert.* Grandes variations de Bravoure sur la Marche des Puritains de *Bellini* par *Liszt,* Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin.	*Latte,* 1837.	Von Liszt ist die Einleitung, die Klavierfassung des Themas, die 2. Variation, einige Überleitungen und das Finale. Das Stück wurde für ein Wohltätigkeitsfest der Fürstin *Belgiojoso* von den genannten Autoren gemeinsam komponiert
34		*Soirées musicales* de *Rossini.* Transcrites pour le Piano et dédiées à Mme. la Comtesse Julie *Samoyloff,* née Ctesse de Phalen par F L.	*Schott,* 1838.	
35		*Cinquième Symphonie de Beethoven.* Partition de Piano, dédié à Mr. *Ingres.*	*Breitkopf & Härtel,* 1840. GA. Bearbeitungen III.	Auf dem Rückblatt des Manuscripts steht von L.-s Hand „Nohant". (Gut von G. *Sand,* wo L. 1837 verweilte.)[15]
36		*Sixième Symphonie de Beethoven.* Part. de P. déd. à Mr. *Ingres.*	*Br. & H.,* 1840. GA. Bearbeitungen III.	
37	1838	*24 Grandes Études* pour le Piano.	*Haslinger,* 1839. GA. II. I.	Sind Umarbeitungen der Etüden aus 1826. Ganz neu ist Nr. 7. (Allerdings ist die Einleitung aus dem „Impromtu sur des thèmes de Rossini et Spontini" entnommen.) Sie sind C. *Czerny* gewidmet. In der Ausgabe von *Ricordi,* die zur selben Zeit wie die Haslingersche erschien, ist die 2. Hälfte der Etüden *Chopin* gewidmet.

[15]) Vgl. die Bemerkung bei Raabe a. a. O. Bd. II, S. 270, wonach Liszt die Übertragung der 7. Synphonie auch schon hier begonnen hatte.

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
38	(1838)	*Études d'exécution* transcendante d'après *Paganini.*	*Haslinger,* 1840. GA. II. III.	Frau Clara *Schumann* gewidmet. — Zu Grunde liegen die „24 capricci per il Violino solo, dedicati agli Artisti" v. *Paganini.*
39		*Grand Galop chromatique.*	*Grosser,* Breslau. GA. II. X.	Rodolphe d'*Apponyi* gew.
40		*Nuits d'été* de Pausilippe.	*Schott,* 1839.	Eine Sammlung von Liedern von *Donizetti.* Gew. Mme. la Marquise Sophie de *Medici.*
41		*Soirées Italiennes.* Six amusements pour Piano seul sur des motifs de *Mercadante.*	*Schott,* 1839.	Gew. d. Erzherzogin *Elisabeth* von Oesterreich geb. Prinzession von Savoyen-Carignano.
42		*Ouverture* de l'Opéra *G. Tell* de *Rossini.*	*Schott,* 1842.	
43		*Der Gondelfahrer.* Männerquartett von *Schubert.*	*Spina,* cc. 1838.	
44		*Zwölf Lieder* von *Schubert.*	*Diabelli,* 1838.	In der *Ricordischen & Richaultschen* Ausgabe dieser Bearbeitungen, die der etwas veränderten Cranzschen Ausgabe gleich sind, sind die Lieder der Gräfin *d'Agoult* gewidmet.
45		*Lob der Tränen* von *Schubert.*	*Haslinger,* 1838.	Der Erzherzogin *Sophie* gew.
46		*Schwanengesang* von *Schubert.*	*Haslinger,* 1840.	

Nr.	Entstehungsjahr	T i t e l	Erschienen bei	Bemerkungen
47	(1838)	*Mélodies hongroises* d'après *Schubert.*	*Diabelli* & Co.	
48*a)* *b)*	1838/39	*Sposalizio.* *Il Penseroso.*	*Schott,* 1858, als Nr. 1, 2 des „Années de Pel. II.: Italie." GA. II. VI.	Vgl. Skizzen.
49*a)* *b)* *c)*		*Tre sonetti di Petrarca.*	*Haslinger,* 1846.	Die drei Sonette in dieser Fassung sind Klavierbearbeitungen der für eine Tenorstimme (Italienischer Text) entworfenen ursprünglichen Liedfassungen. Diese sind bei *Haslinger* 1847 erschienen. — GA. VII. I.)
50	1839/40	*Venezia e Napoli.* 1. Lento. 2. Allegro. 3. Andante placido. 4. Tarantelles nap.	Gestochen (L.-M.), jedoch nicht erschienen bei *Haslinger.*	No. 3 & 4 sind später sehr umgestaltet in der Sammlung „Années de Pel. II. Italie" erschienen.

b) Skizzen.[16])

Skizzenbuch Ms. N 6, L.-M. (Nr. 51.)

Das im L.—M. befindliche blau-grün gebundene Skizzenbuch enthält 85 beschriebene Seiten, Querformat, 35×25½. Aus den Daten einzelner Seiten (S. 9 : 17. Août 1830; S. 10 : 3. Sept. 1829; S.

[16]) Hier sollen alle im L.-M. vorhandenen Skizzen der frühen Schaffensperiode Liszts aufgezählt werden. Sie bieten aufschlussreichen Einblick in die Entwicklung der einzelnen Werke, in die Entwicklung Liszts überhaupt. Ihre systematische Aufarbeitung würde eine Arbeit für sich geben. Die Skizzen bieten oft die Möglichkeit, für die Entstehungsgeschichte einzelner Werke wertvolle chronologische Feststellungen zu machen.

12 : 21. Oct. 1831; S. 18 : 3. Juillet 1829; S. 22 · 8 Avril 1832; S. 31 : Lundi. 17. Oct. 1831; etc.) ist zu entnehmen, dass es von Liszt in den Jahren 1829—1833 benützt worden ist. Das Buch enthält zahlreiche Skizzen und Entwürfe zu teils in der chronologischen Aufzählung genannten, also ausgeführten, teils unausgeführt gebliebenen Kompositionen. Durch letztere ist für die stilkritische Untersuchung der im übrigen unfruchtbaren Jahre von 1829 bis 1832 ziemlich reichhaltiges Material geboten. Von den Skizzen der ausgeführten Kompositionen sollen hier genannt werden: S. 57—75: Die Skizzen zur Clochettenfantasie.[17]) S. 79—77: enthalten Skizzen zu den „Harmonies poétiques et religieuses.“[18]) Auffallend sind auf S. 78, 79 einige Instrumentationsangaben. Auch zu Werken, die erst in den späteren Jahren ausgearbeitet wurden, sind hier schon Skizzen zu finden. So S.6: Anfangsmotiv des „Es-dur Klavierkonzerts“ (mit dem Datum „1. Janvier 1832.“; vgl. Nbp. 5, 5a.), S. 17: das Marschthema des Schlusssatzes des „Es-dur Klavierkonzerts“ (in E-dur), S. 21: die Anfangstakte von „Malédiction“. Unausgefürt sind geblieben u. a. die Entwürfe: S.1—4: ein wahrscheinlich für Klavier mit Orchesterbegleitung gedachtes Werk, dessen Motive mit Worten, wie „Cieux! mortes! Et toi terre prête l'oreille!“; „le Seigneur a parlé“; „Orchestre“; „Marche finale“ überschrieben sind; — ferner S.19 ff.: eine länger ausgeführte Skizze in b-moll, mit der Überschrift: „Mazeppa“. (Hat thematisch mit den ähnlich betitelten anderen Arbeiten Liszts nichts gemeinsam. Vgl. Nbp. 7): — S. 57: eine mit dem Wort „Homère“ gross überschriebene Skizze (Vgl. Nbp. 8). — Vielfach sind bei den Noten Bemerkungen, Gedichte, Sprüche und Zitate eingetragen. Auf sie, wie auch auf die Skizzen unbetitelter Motive kleiner Klavierstücke wird später noch bei ihrem Zitat von Fall zu Fall im Einzelnen hingewiesen werden.

---

[17]) Vgl. Faksimile-Beilagen No. 1. — Im L.-M. befindet sich ein Ms. mit der Standnummer J 44, das dasselbe Motiv Paganinis bearbeitet wie Ms. N 6. (Vgl. Faksimile-Beilage Nr. 2). Dieses Ms. trägt das Datum „Lisbonne, 2. Févr“; ist also wohl 1845 zu setzen. (Vgl. die Aufzählung der Konzertreisen Liszts bei Raabe a. a. O. Bd. I). Es ist wahrscheinlich ein weiterer, zur Etüde Campanella hinüberleitender Versuch der Bearbeitung des Paganini-Themas.

[18]) Vgl. Faksimile-Beilage Nr. 3.

Skizzen zur Dante-Sonate; Ms. J 18, Ms. J 17, L.-M. (Nr. 52 a, b.)

Diese Skizzen stammen etwa aus dem Jahre 1837.[19]) Ms. J 18 besteht aus drei losen Blättern: 1 und 2 sind von Liszts Hand. 3 von fremder Hand. Das erste Blatt enthält die Einleitung in jener Form, wie sie in Ms. J 17 von Liszt durchgestrichen wurde (vgl. unten). Das 2. Blatt enthält eine aus 5 Takten bestehende, klanglich reich ausgestattete Kadenz in Fis-dur; das 3. eine von Ms. J 17 abweichende Fassung des abschliessenden D-dur Ausklanges.

Ms. J 17 trägt von fremder Hand folgenden Titel: „Paralipomènes à la Divina Comedia. Fantasie symphonique pour Piano par F. L." Ueber das erste Wort hat Liszt hingeschrieben: „Prolegomènes". Der ganze Titel wurde dann später durchgestrichen und mit Bleistift von Liszts Hand daruntergesetzt: „Après une lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata". Das ganze Ms. umfasst 37 Seiten; viele sind zusemmengeklebt, manche sogar zusammengenäht. Die Seiten 1, 4—10, 12—14, 16—23, 26—31a, 36, 37 sind Abschriften mit reichen Korrekturen von Liszts Hand. Die übrigen Seiten sind von Liszt geschriebene Umänderungen, die auf die Blätter der Abschrift geklebt sind. Wenn man die Korrekturen und Überklebungen mitrechnet, so ergibt sich schon die heutige Fassung. Die erste weicht von dieser allerdings in vielem ab. Gleich die Einleitung bringt eine ganz andere klaviertechnische Fassung des Vorschlagmotivs. Die thematischen Floskeln im Bass (Takt 5 und 11 der heutigen Fassung), sowie die thematische Rhythmik (Takt 19, 20) fehlen in der Urfassung. Die Modulationsordnung ist auch eine andere und die Dominante am Schluss der Einleitung ist orgelpunktartig, mit einer in den beiden Händen unisono darüber kreisenden Sextolen-Figur lange ausgedehnt. Nach einer Fermate folgt das Hauptthema, jedoch in $^2/_4$ Takt, und anstatt als Sechzentel, als Achtel notiert, so dass einem Takt der heutigen Fassung in der alten vier Takte entsprechen. An der Stelle der thematisch-figurativen Oktavengänge in der Überleitung stehen einfache Akkordvibratos. Das Seitenthema in Fis-dur ist auch nur von Akkordwiederholungen begleitet. An Stelle der Wiederkehr ist in der alten Fassung eine viel längere Wiederholung der ganzen Exposition ausge-

[19]) Vgl. die Bemerkung Raabes a. a. O. Bd. II, S. 246, wonach Liszt die Dante-Sonate in dieser Fassung 1839 in Wien gespielt haben soll.

arbeitet gewesen.[20]) Auf diese Abweichungen wird bei den späteren Untersuchungen noch hingewiesen werden.

Skizzen zur „Sposalizio." Ms. J 15, L.-M. (Nr. 53.)

Es handelt sich hier anscheinend bloss um eine ältere Fassung des Stückes, das bei der Aufnahme in das „Années de Pelerinage II. Italie" ungeändert wurde. Skizzenartig sind S. 2, ferner die zusammengeklebten unbezifferten Seiten zwischen S. 3 und 4. Diese zeigen ziemliche Abweichungen von der endgültigen Fassung. An Stelle des 9. Taktes (und ff.) versucht Liszt das Anfangsmotiv weiter zu spinnen und das harmonische Thema der linken Hand im 9. Takt der endgültiger Fassung darüber zu legen. Das Gegenthema in G-dur erscheint in zweierlei Gestalten: in einer wird die Oberstimme von in Achtelbewegung laufenden gebrochenen Arpeggien begleitet;[21]) in der anderen ist das Gegenthema als Periode gestaltet. Vor der Wiederkehr des E-dur Motivs ist in dieser letzten Gestaltung eine längere Ausschweifung modulatorischen Charakters eingebaut.

c) Schriften und Briefe.[22])

1834: Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment.[23])
1835: Zur Stellung der Künstler. Sechs Artikel.[24])
Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. An G. Sand.[25])
1836: Über Volksausgaben bedeutender Werke.[26])

---

[20]) Diese Stelle ist zusammengenäht, also schwer zu erforschen, ohne dass man das Ms. beschädigt.

[21]) Vgl. Vorwort der GA. VI.

[22]) Sind in den „Gesammelten Schriften von Franz Liszt, herausgegeben von L. Ramann Bd. II, Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst (Breitkopf & Härtel 1881)" aufzufinden.

[23]) Bleistiftanmerkung Raabes im Exemplar der GS. des L.-M.: „Der Aufsatz erschien 1835 in Nr. 35 der „Gazette musicale de Paris" (30. Aug.). — Aus einem grösseren, 1834 geschriebenen, aber unveröffentlicht gebliebenen Aufsatz".

[24]) Anm. Raabes: Der erste Aufsatz erschien 1835 in Nr. 18 (3. Mai) der GMDP. Der zweite: 10. Mai 1835 in Nr. 19.

[25]) Revue et Gaz. mus. de Paris 2. Année, Nr. 49 (6. Dez. 1835).

[26]) Revue et Gaz. mus de Paris, 1836, Nr. 1 (3. Jan.): „Des publications à bon marché".

1837: Über Meyerbeers Hugenotten.
Thalbergs „Grande Fantaisie op. 22“ und „Caprices op. 15. u. 19.“[27])
An Herrn Professor Fétis.
Robert Schumanns Klavierkompositionen, op. 5. II. 14.[28])
Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. An G. Sand.[29])
Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. An G. Sand.[30])
An Adolphe Pictet.
An Louis de Ronchaud.
Am Comersee. An Louis de Ronchaud.
1838: La Scala. An Maurice Schlesinger.
An Heinrich Heine.
An Lambert Massard.
Über den Stand der Musik in Italien. An Maurice Schlesinger.
Die heilige Cäcilie von Raffael. An M. d'Ortigue.
1839: An Hector Berlioz.
1840: Paganini. Ein Nekrolog.[31])
1826—1840: Briefe, vgl. Literaturverzeichnis.

*

In jenen Zeilen Liszts, die er laut Raabe Lina Ramann für die Gliederung ihres Buches über ihn gegeben hat,[32]) finden wir betreffs der frühen Klavierwerke folgende Bemerkungen: „Mein geringfügiger Lebenswandel ... zerteilt sich ... in fünf Acte: 1ter: Die Kinderjahre bis zum Tode meines Vaters (28)[33]); 2ter: **30 bis 38, herumtastendes Studieren und Produzieren in Paris und vorübergehend in Genf und Italien vor meinem Wiederauftritt in Wien (38), dessen Erfolg mich zur Virtuosenlaufbahn be-**

[27]) Revue et Gaz. mus. de Paris, 1837, Nr. 2, 8. Jan.

[28]) Revue et Gaz. mus. de Paris, 1837, Nr. 46, (12. Nov.)

[29]) Revue et Gaz. mus. de Paris, 1837, Nr. 7, (12. Febr.), mit der Überschrift: „à un poète voyageur“.

[30]) Revue et Gaz. mus. de Paris, 1837, Nr. 29 (16. Juli); ohne Bezeichnung, an wen der Brief gerichtet ist.

[31]) Revue mus. de Paris, 1840, 23. Aug.

[32]) Vgl. Raabe, a. a. O. Bd. I, S. 12.

[33]) Vgl. Raabe, a. a. O. Bd. I, Anmerkung 23 über die Unrichtigkeit dieser Jahreszahl. Liszt zählt die Jahre 1828—1830 nicht auf, was wohl mit der Unproduktivität derselben, verursacht durch das Aufkeimen weltanschaulicher Umwälzungen (vgl. S. 62 ff.) zusammenhängt. Jedoch gibt über diese Jahre das Skizzenbuch (vgl. S. 19) ziemlich reichen Aufschluss.

stimmte; 3ter: Concertreisen: Paris, London, Berlin, Petersburg etc.: Fantasien, Transcriptionen, Saus und Braus; 4ter: 48 bis 61, Sammlung und Arbeit in Weimar." Etc. Aus diesen Zeilen können wir feststellen, dass die Einheitlichkeit der frühen Klavierwerke einer einheitlichen Schaffensperiode entspringt; wir müssen aber aus dem Begriff der „frühen Klavierwerke" die geringe Zahl der Stücke vor d. J. 1828 ausschalten.[34]) Da in diesen Zeilen aber auch ausdrücklich ausgesprochen ist, dass die Einheit dieser Schaffensperiode wieder ausschliesslich im Gebundensein an Liszts Aufenthalt auf romanische Boden, im „Studieren und Produzieren" inmitten romanischer Umgebung besteht, liegt es auf der Hand, auch die Einheit der frühen Klavierwerke auf einen Zusammenhang mit den zeitgenössischen romanischen geistigen Entwicklungen zurückzuführen.[35]) Bevor wir aber diesen Zusammenhang im Einzelnen nachzuweisen versuchen, müssen wir, um den Sinn und die richtige Bedeutung dieser Untersuchungen aus dem musikwissenschaftlichen Standpunkt klar zu machen, noch vorher auf jene besondere geschichtliche Stellung der frühen Klavierwerke, die ihnen gerade durch ihren Zusammenhang mit der französischen Romantik zukommt, hinweisen.

Diese geschichtliche Stellung der frühen Klavierwerke Liszts

---

[34]) Der Grund dafür, dass sie trotzdem in der Aufzählung der Werke Liszts, ferner in der systematischen Stilkritik (vgl. S. 82) berücksichtigt wurden, liegt darin, dass der Stil der übrigen Klavierwerke mit dem Stil dieser, wenn auch im negativem Sinne, gewissermassen zusammenhängt: dass Schaffen der „Kinderjahre" hängt nämlich mit der sog. Wiener brillanten Schule, also mit *klassischem Wesen* (vgl. S. 27) zusammen und die Romantik Liszts baut ja in vielen Momenten auf die Negation der Klassik auf. Auf solche Zusammenhänge wird im Einzelnen bei der systematischen Stilkritik noch hingewiesen werden. Auf einen äusserlich nachweisbaren zusammenhang aber kann auch hier schon aufmerksam gemacht werden: dieser besteht darin, dass Liszt auf die Kompositionen der „Kinderjahre" auch noch nach d. J. 1830 öfters zurückgreift; so haben z. Bpl. die „Grandes Études" (1838) die „Douze exercises" (1826) zur Unterlage. Jedoch ist dieses Zurückgreifen mit Liszts späterer Art der Umarbeitung früherer Kompositionen nicht identisch. Letztere entspringt aus einem gewissen Ordnenwollen, aus einem Trachten nach Vereinfachung, wie dies aus den Umarbeitungen des „Album d'un voyageur" i. J. 1849—53, der „Paganini-Etüden" i. J. 1851, nicht schwer nachzuweisen ist und auch in den oben wieder gegebenen Zeilen Liszts bestätigt wird.

[35]) Die Einheit der frühen Klavierwerke in diesem Sinne können auch die Hinweise am Schlusse der Anm. 34. betreffs der Art der Umarbeitungen eigener Kompositionen noch von einer anderen Seite her bestätigen.

hat Arnold Schering in seinem Aufsatz „Über Franz Liszts Persönlichkeit und Kunst“[36]) zum erstenmale und in diesem Sinne behauptet. Diese Behauptung entspringt folgender Überlegung:

Die frühen Klavierwerke sind dadurch, dass sie die französische Romantik auch in der Musik verwirklichen, überhaupt *die ersten Produkte einer musikalischen Romantik.* Bis zu ihrem Erscheinen herrscht nämlich überall in ihrer geschichtlichen Umgebung eine allgemeine klassische Gesinnung. Selbst die aussermusikalischen romantischen Entwicklungen setzen ja mit dem Kampf gegen diese allgemeine klassische Gesinnung ein,[37]) die wir demnach auch in der Musik werden auffinden müssen. So zunächst in jenen ausserromanischen Gebieten, wo Liszt herkommt und wo von allgemeinen romantischen Bestrebungen, vielleicht gerade wegen der politischen Wesenszüge der Romantik[38]) viel weniger gesprochen werden kann, wie in Frankreich, da dort solchen Bestrebungen weder eine grosse Revolution vorbereitend wirken konnte, noch eine auf politische Ideen aufbauende Romantik sich einer im Vergleich zu Frankreich entschieden autokratischeren Gesinnung gegenüber hätte durchsetzen können. Und tatsächlich herrscht noch in den ausserromanischen Gebieten auch zu Liszts Zeiten eine mit der Autokratie gewissermassen zusammenhängende klassisch-höfische Musiksituation,[39]) an welche das Emporsteigen der Wiener Klassik noch gebunden war.[40]) Ferner aber ist die Ideenwelt dieser Wiener Klassik auch noch vollständig lebendig. In der ihr folgenden sog. „Wiener brillanten Schule“ finden wir entschieden klassisch-gesinnte Wesenszüge.[41]) Und es ändert nichts an dieser Tat-

---

[36]) Petersjahrbuch, 1926.

[37]) Vgl. Kap. II. S. 39.

[38]) Vgl. Kap. II. S. 38.

[39]) Vgl. in diesem Zusammenhang unten die selbe Situation in der Restaurationszeit in Frankreich; ferner noch Anm. 174.

[40]) Liszts erste Gönner gehören dem selben ungarischen Adelsgeschlecht an, die einst Haydns Aufstieg beförderten.

[41]) Vgl. Engel, H.: Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt, Leipzig, 1927. In den Persönlichkeiten der „brillanten Schule“ ist die Tendenz zum Klassizismus z. Bpl. darin betont, dass sie allerdings schon ein reines Virtuosentum doch auch noch mit Komponistentum verschmelzen wollen; und zwar nicht nur mit blossem Instrumentalkomponistentum, sondern sie wollten Komponisten von Opern, Kantaten (vgl. Kleinheinz), Sinfonien (Wölffl) u. s. w. werden. — Über das dem gegenüberstenhenden reinen Instrumentalkomponistentum als romantischen Faktor vgl. das III. Kap., S. 74.

sache, dass die Meister dieser Schule anfangen Wien zu verlassen[42]) und dass Thayer[43]) sagen konnte, „Wien holte sich die Musik in dieser Zeit aus Paris." Denn in Paris wurde noch in derselben Zeit gerade durch die ebenfalls autokratisch gesinnte Restauration die Klassik gepflegt. Nicht nur durch eine ebenfalls klassisch-höfisch gesellschaftliche Musikpflege, sondern auch durch auf staatlichem Wege mögliche Unterstützung des *„Conservatoire."* Wenn auch das *„Conservatoire"*, obwohl i. J. 1785 gegründet, sich vom Anfang an stets durch seine „antirevolutionäre Haltung" auszeichnete,[44]) wurde seine ausdrücklich klassische Haltung durch die Restauration dadurch noch gefördert, dass sie Cherubini an seine Spitze setzte. Dass Cherubini eine ausdrücklich klassische Gesinnung verkörpert, ist nicht schwer nachzuweisen. Rein äusserlich ist in dieser Beziehung sein Zusammenhang mit den Wiener Klassikern bedeutungsvoll.[45]) Wenn man auch ganz ausser Acht lassen wollte, dass seine Lehrmeister die Deutschen Wilhelm Hauser und Gluck waren, von welch letzterem er gemeinsam mit Méhul unterrichtet wurde,[46]) so kann keinesfalls übergangen werden, dass Beethoven ihn als den „grössten seiner Zeitgenossen",[47]) Haydn

---

[42]) So z. Bpl. Hummel, Neukomm, u. a.

[43]) Vgl. Thayer, A. Wh.: Ludwig v. Beethovens Leben. 1907.

[44]) Vgl. Lavoix, H.: Histoire de la Musique, Paris, A. Quantin Editeur.

[45]) Vgl. Kretzschmar: Über die Bedeutung Cherubinis für die Gegenwart. Petersjahrbuch 1906.

[46]) Vgl. Schemann: Cherubini. Stuttgart, 1925. — Kretzschmar a. a. O. — Napoleon traf den Kern des Klassizismus Cherubinis, als er Méhul den Vorwurf machte, dass er und sein Kollege Cherubini zu deutsche Musik machten. Allerdings ist zwischen der Musik des Empire und zwischen der Klassik schwer zu unterscheiden. Jedoch ist bemerkenswert, dass Cherubinis Opern, die in die Zeit von Napoleons Aufstieg fallen, in Frankreich erfolglos geblieben, und nur im Ausland (Wien) wirkten. — Pougin sagt im „Ménestrel": Das Ausland weiss Cherubini mehr zu schätzen, wie Frankreich.

[47]) In einem Brief an L. Schlösser; vgl. Kretzschmar a. a. O. Überhaupt sei auf die stilistischen Beziehungen Beethovens zu den französischen Konservatoiristen hingewiesen. Vgl. Engel a. a. O. S. 130. „Zum Schlussrondo (zum Klavierkonzert in Es-Dur) leitet Beethoven mit dem scharfen Ruck von H nach B über. Solche Ganz- und Halbtonschritte waren besonders in der französischen Oper, Grétry, Cherubini, sehr beliebt". — Interessant ist übrigens noch, dass Beethoven von Cherubini Ratschläge angenommen hat, was er sonst von niemanden tat. „Cherubini gab Beethoven, dessen schwache Seite die Gesangskomposition war, von diesem dankbar beherzigte Ratschläge in bezug auf naturgemässe Behandlung der Singstimme — auf Grund seiner

als „seinen lieben Sohn“[48]) bezeichnete und Schumann ihn einen „Herrlichen“ nannte.[49]) Und diese klassische Haltung Cherubini's dauert bis zu jenen Jahren, wo schon die Romantik ihren feindlichen Aufmarsch hält: seine letzte Oper, *Ali Baba*, entstand schon i. J. 1833.[50]) Cherubini's Persönlichkeit[51]) bedingt aber auch die klassizistische Haltung der von ihm beeinflussten, oder unter seiner Leitung wirkenden „Conservatoiristen“. Es ist kein Zufall, dass in jener Zeitspanne um Cherubini's „Herrschaft“ die französische komische Oper ihre siegreiche Entwicklung entfaltet und vollendet;[52]) dies ist nämlich auf das aus der klassischen Gesinnung entspringende Interesse der Restaurationszeit an der Oper zurückzuführen. In ihr sah die Restaurationszeit ein Festhalten an den Traditionen ihrer Väter.[53]) Und wenn auch Bücken sagt:[54]) „Zu den vorläufig noch dichtesten Urwäldern der Erkenntnis gehört die Epoche bis zum vollen Ausbruch der Romantik um 1830 in den ausserdeutschen Ländern.[55]) Der Einbruch in dieses musikgeschichtliche Dickicht kann und will deshalb nichts anderes geben, als einen eng und schmal gehauenen Pfad, der in die breite Rodung

---

Eindrücke von dem im Nov. 1805 in erster Fassung als „Leonore“ herausgekommenen Fidelio — , auch die Gesangsmethode des Pariser Konservatoriums liess er sich aus diesem Anlass kommen und verehrte sie ihm als Andenken“. Vgl. Schemann a. a. O. S. 69. — Vgl. ferner noch in diesem Zusammenhang Prod'homme, J. C.: Die Entdecker Beethovens in Frankreich.

[48]) Nach Griesinger, vgl. Kretzschmar a. a. O.

[49]) Dies ist auch für Schumanns von der Klassik herkommende Stellung charakteristisch; vgl in diesem Zusammenhang noch S. 29. (Liszt hat Cherubini nie leiden können). — Als in Deutschland mit Brahms wieder eine gewisse anti-romantische, d. h. klassizisierende Tendenz aufgekommen war, nannte ihn Bülow den Nachfolger von „Luigi und Ludwig“. Er stellt also Cherubini und Beethoven auf dasselbe „Klassikerbrett“. — Vgl. Kretzschmar a. a. O.

[50]) Kretzschmar sagt a. a. O. dass die einzigen Spuren des Romantischen in Cherubinis Musik die seien, dass er sich darauf beschränke, vollständig ausgebildete Sätze auf Andeutungen und Interjektionen zu reduzieren.

[51]) In ihr kommt auch der Klassiker zum Ausdruck. Kretzschmar spricht a. a. O. von einer biographisch nachweisbaren Selbstbeherrschung gegen Sentimentalität.

[52]) Vgl. Bücken, E.: Handb. d. Mw. Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Wildpark-Potsdam, 1929.

[53]) Man vgl. Beau, A.: Die Beziehungen Stendhals zur Musik. Diss. Hamburg, 1930. — Die da für die Musikanschauung der Aufklärungszeit gegebene Charakteristik könnte auch für die Restaurationszeit gelten.

[54]) Bücken a. a. O. S. 135 ff.

[55]) Über die deutschen Länder vgl. noch später bei Schumann, S. 25.

der französischen Hochromantik ausmünden wird", muss er doch gleich hinterher zugestehen, dass man in dem für diese Jahre charakteristischen Nachweis des italienischen Ästhetikers M. Delficio (aus dem Jahre 1818), dass nämlich „die charakteristischen Eigenschaften der Schönheit, die Ordnung, die Harmonie, das Ebenmass, die Symmetrie, die Einfachheit, die Mannigfaltigkeit nur dann einen Sinn haben, wenn sie mit dem Prinzip des Ausdrucks verbunden sind", „das Einpumpen des Ausdrucks in den *klassischen* Kunstkörper im Grunde doch nur ein künstlicher Wiederbelebungsversuch ist." Und selbst über die Oper „La Muette" von Auber, in der ein schon romantisch gesinntes Publikum und gewissermassen auch Liszt[56])eine neue, romantische Musik sah, kann er mit Recht sagen:[57]) „Mit der Aufführung von Aubers „La Muette de Portici" am 29. Februar 1828 erneuern sich für die grosse Oper die Zeiten S p o n t i n i s c h e n Glanzes. Der Vergleich zielt auf die gleichen Ursachen hin, die hier wie dort die Oper zum Sprachrohr der politischen Geschehnisse und Leidenschaften machten, die das Welttheater durchtobten. Scribes hier einmal aufs höchste vereinhafte Technik, seine Gruppierung der Fischerempörung um ein hilfloses, verführtes Mädchen war in der Tat ein dramatisches Pulverfass, gelegt an ein unter der Asche glimmendes Feuer. Und gerade das macht die Eigenart der Auberschen Vertonung aus, dass sie diesen Grundzug *des Textes nicht zerstört,* dass sie nicht grob und brutal losschlägt, vielmehr stets ihre Kraft zusammenballt und besonnen zusammenhält. Technisch äussert sich dieses besonnene Pathos des Komponisten in der gern auf einfachsten Gruppenkontrast hinarbeitenden Instrumentationen, besonders aber in der ganzen melodischen Haltung des Werkes. Diese klaren, einfachen Linien, von denen die italienische Bravour durchaus ferngehalten ist, bedeuten in ihrer markigen Kraft einen vollen und letzten Einbruch der Ideenwelt des franz. *Klassizismus*".

Übrigens ist ja selbst in der Entwicklung Liszts bis zur Herausbildung seiner romantischen Anschauungen und seines romantischen Musikstils in den frühen Klavierwerken[58]) seine feindliche Gesinnung dieser Klassik gegenüber klar zu erkennen. Und tatsächlich sind seine Klavierstücke vor dem Jahr 1828 — die

---

[56]) Jedoch gerade in einem unvollkommenen Sinne, vgl. S. 67; Anm. 174.
[57]) Bücken a. a. O. S. 163.
[58]) Vgl. S. 65. ff.

er, wie wir vorhin gesehen haben, von den nächsten abgetrennt wissen wollte — auf klassischer Grundlage entstanden.[59]) In der Übersiedlung von Wien nach Paris sah dann Vater Liszt die Vervollkommnung der musikalischen Erziehung seines Sohnes.[60]) Daher das Bestreben der Aufnahme auf das „Conservatoire"; und als der „petit Litz" da abgewiesen wurde, ist der weitere Zweck des Pariser Aufenthaltes, das Kind im Sinne des „Conservatoire"" zu erziehen; wir wissen, dass er im Klavier von „Schülern von Kalkbrenner", in der Komposition von Reicha selbst unterrichtet wurde.[61]) Die klassische Gesinnung kommt also selbst in der Übersiedlung zu Tage; sie wird ferner mit der Betonung des Komponierens[62]) durch den Brief Vater Liszts vom 14. August 1825 an C. Czerny[63]) bestätigt.

Dass die frühen Klavierwerke die ersten Erscheinungen einer vollen musikalischen Romantik sind, kann nebst den bisherigen Überlegungen ein Vergleich der Romantik Liszts mit der Romantik seiner Zeitgenossen, Schumann, Chopin und Berlioz, auch bestätigen. Die Romantik Schumanns entspringt nämlich aus einem für

---

[59]) Vgl. Dobiey, H.: Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszts. Diss. Berlin, 1932. Betreffs dieser Klavierstücke stellt Dobiey fest, dass „die brillante Richtung des Klavierspiels, wie sie bei Hummel, Czerny und Kalkbrenner dasteht, ist die erste Form, in der Liszts Technik und Schreibweise hervortritt." — Ferner vgl. man die Systematische Stilkritik im III. Kap. S. 82.

[60]) Vgl. Raabe a. a. O. Bd. I.; Kapp, J.: Franz Liszt. Stuttgart.

[61]) Vgl. GS. S. 32.

[62]) Vgl. Anm. 41., über das klassische Moment der Betonung der Komposition.

[63]) Vgl. La Mara: Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. — La Mara: Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Leipzig. 1895. — Im Brief vom 14. August 1825 aus Paris heisst es: „Franzi ... kennt keine andere Leidenschaft, als die Komposition, nur diese gewährt ihm Freude und Vergnügen. Eine Sonate zu 4 Händen, ein Trio und ein Quintetto dürften Ihnen viel Vergnügen machen." — Auch eine Antwort von Czerny auf die Briefe des Vaters Liszt ist bezeichnend: „Mit Anteil haben wir die vier ersten Compositionen (von Franzi) aufgenommen; und wenn er nach und nach, mit reiferem Alter auch in Rücksicht des Technischen, der Ordnung und richtigen Stimmenführung und Harmoniefolge die nötigen Erfahrungen gemacht haben wird und endlich den jugendlichen Fehler allzugrosser Schwierigkeiten vermeidet, so wird er auch als Klavierkompositeur bald Bedeutendes liefern. Sie (gemeint ist Vater Liszt) tun daher wohl, dass sie mit der Herausgabe seiner neueren Arbeiten so lange zögern, bis er auch in dieser Hinsicht nichts mehr zu wünschen übrig lässt".

die ausserromanischen Gebiete charakteristischen unrevolutionären,[64]) idealistisch-illusionären Geist, wie das Gertler[65]) nachgewiesen hat: „Das bürgerliche Leben der Biedermeierzeit war aus praktischen Gründen nach den verheerenden Wirkungen der Befreiungskriege, deren Folgen sich in Gestalt einer wirtschaftlichen Krise noch lange hinterher bemerkbar machten,[66]) recht einfach und anspruchslos. Die Begeisterung und Hoffnung auf eine bessere Zukunft setzten die Menschen über materielle Unbilden und Schwierigkeiten hinweg. Diese Paarung von äusserlicher Bescheidenheit bei verhältnismässig geringem Wohlstand mit idealistisch-hoffnungsfreudiger Sinnesart gab der Biedermeierzeit das Gepräge. Nach der Tagesarbeit — und fleissig waren die Menschen, sie mussten es sein — wurde gedichtet, geschwärmt und gesungen. Die Illusionen des Geistes gaben den angespannten Nerven stets wieder neue Nahrung. Die ganze Epoche war gleichsam eingetaucht in einen idealistisch illusionären Dunst, durch dessen Vorhandensein allein sich die Zufriedenheit der Menschen erklären lässt. Durch die Abrechnung der Befreiungskriege war das deutsche Bürgertum sich seines Daseins im Ganzen und der Bestimmung seines Daseins bewusst geworden. Aber man war zunächst froh, so viel erreicht zu haben, wie das Resultat der Kriege zeigte. Erst nach der „Restauration" der wirtschaftlichen Lage hatte es einen Sinn, mit innerpolitischen Forderungen an die Regierungen heranzutreten. Diese Wiederherstellungszeit war bei der noch geringen Realisierung der politischen Tendenzen eine vorübergehend glückliche Epoche des deutschen Geisteslebens. Leipzig war wegen des Charakters seiner Bewohner, der zum grössten Teil schon aus der geographischen Lage der Stadt erklärt werden kann, besonders empfänglich für die geistige Artung dieser Zeit und hat sie darum auch wesentlich länger bewahrt als andere Städte Deutschlands, z. Bpl. Berlin. Es gestaltete sich hier die sprichwörtlich gewordene sächsische Gemütlichkeit der Romantik aus". Auch das Wesen der Schumann'schen Romantik besteht im „Unrevolutionären":[67])

---

[64]) Vgl. S. 24, bei Anm. 38.

[65]) Gertler, W.: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Wolfenbüttel. Berlin, 1931. S. 23. ff. — Ferner Gurlitt, W.: Vorlesung über die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770—1840. Freiburg i. Br. 1931.

[66]) Vgl. hierzu die Ausführungen Georg Steinhausens Geschichte der deutschen Kultur, II, S. 467. ff.

[67]) Vgl. Gertler a. a. O. S. 25.

„Schumann wollte im Gegensatz zu den Neudeutschen (Wagner) nicht den alten Geist zerstören, um eine neue reale Welt aufzubauen, sondern den alten Geist läutern, um ihn für dass neue poetische Zeitalter reif machen zu können. Er glaubte daran, dass die politischen Unruhen denselben Sinn hätten und nicht dazu angetan seien, eine realistische Weltanschauung mit gänzlich anders gearteten Grundsätzen und Grundempfindungen heraufzubeschwören und langsam die romantische Welt aufzulösen. Er glaubte an eine Weiterentwicklung der romantischen Ideen zu einer romantischen Wirklichkeit, die nicht wie alles Wirkliche das Materielle in den Vordergrund drängte, sondern fähig war, das Materielle zu absorbieren und zu vergeistigen. Das war eine Steigerung des klassizistischen Idealismus". Aus diesen Gedanken heraus ist dann auch die Kunst Schumanns als ein klassizistischer Idealismus zu definieren, dessen Zusammenhang mit den Klassikern in Gertlers Arbeit im Einzelnen behandelt ist.[68])

Über die Kunst Chopin's gelten folgende Überlegungen: Chopin schreibt den grössten Teil seiner Kompositionen als junger Mann von 19—20 Jahren in Warschau, ungefähr im Jahre 1830, also noch bevor er nach Paris kommt.[69]) Über seine späteren Werke aber kann man vom stilkritischen Standpunkt aus in kurzer Zusammenfassung etwa folgendes feststellen: Was Bagier[70]) über

---

[68]) Vgl. Gertler a. a. O. S. 47, 50. u. a. — Ferner vgl. man auch die auf S. 26. befindliche Äusserung Schumanns über den Klassiker Cherubini. — Für Schumanns Kunst ist es übrigens auch charakteristisch, dass sich ihm Brahms anschloss, den Hans v. Bülow mit Recht auf dasselbe „Klassikerbrett" stellt, wie Cherubini und Beethoven. (Vgl. Anm. 49.). — Daher aber auch, dass — wie Gertler a. a. O. S. 14. sagt — „die Freundschaft zwischen Schumann und Liszt war äusserlich und bestand nur zeitweise. Im Anfang hatten sie beide dasselbe negative Ziel: den Marsch gegen die Philister; wie ihre Charakters grundverschieden waren, so strebten aber auch ihre Kunstanschauungen mit der Zeit weit auseinander. Richard Wagner erzählt in seiner Selbstbiographie, S. 440 ff. eine interessante Anekdote, die sich im Jahre 1848 in Dresden abgespielt hat. Gelegentlich einer Einladung Wagners und Liszts bei Schumann zeigte sich zwischen Liszt und dem Gastgeber eine Meinungsverschiedenheit über Mendelssohn und Meyerbeer; Nach kurzer Debatte zog sich Schumann für längere Zeit von der Gesellschaft in sein Schlafzimmer zurück. Die Worte, die Liszt noch an demselben Abend an Wagner richtete, offenbaren sein inneres Verhältnis zu Schumann recht deutlich." — Vgl. zudem auch Anm. 82.

[69]) Vgl. Karasowsky, Moritz: Friedrich Chopin. Dresden, 1881.

[70]) Bagier: Max Reger. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

Chopin sagt. ‚Chopin bemüht sich im Anfang ... um die Beherrschung längst postulierter Formen; sein polnisches Temperament wirkt fast akademisch in dem Bemühen, nur ja den schäumenden Rhythmus in die Achttakter der Wiener Herrscher zu spannen", ist im Allgemeinen auch für die späteren Werke charakteristisch. Wenn man die Analysen Leichentritts[71]) untersucht, findet man, dass tatsächlich Chopin über aus Achttaktern zusammengestellte Liedformkombinationen[72]) nicht hinwegkommt. Somit ist es zu ersehen, dass die Werke Chopin's in ihrem Wesen nicht mit der französischen Romantik, sondern mit klassischem Geist zusammenhängen müssen. Für diesen Zusammenhang sind die Ähnlichkeiten zwischen Chopin's und Schumann's Kunst und Persönlichkeit interessante Bestätigungen. Wir wissen, dass selbst Schumann Chopin als einen verwandten Geist begrüsste.[73]) Dass Chopin, wie auch Schumann, in Jean Paul ihren Lieblingsautor verehrten.[74]) Dass alle beide sich gerne von der Öffentlichkeit zurückzogen und somit ihre Uninteressiertheit an der revolutionären Gebärde der Romantik bekundeten.[75]) Dann ist in ihnen noch gemeinsam, dass sie alle

---

[71]) Leichentritt, H.: Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Berlin, 1922.

[72]) Einige Proben: 1831: Nocturno No. 1 B-Moll: dreiteilige Liedform, in der Stimmführung tritt Chromatik auf; 1833: Nocturno F-Dur: Umbau des Achttakters (5+3), als Grundlage vierstimmiger Satz; Nocturno g-Moll: zweiteilige Liedform; 1835: Walzer As-Dur: Struktur: A B A C D C A, mit Wiederholungen, klare Stimmführung; Nocturno cis-Moll: Struktur A B A; usw.

[73]) Vgl. Bücken a. a. O. S. 176.

[74]) Vgl. Gertler a. a. O., wo immer wieder darauf hingewiesen wird, dass Schumanns Vorbild in jeder Beziehung Jean Paul gewesen ist. Für Schumann ist das aus dem Gesichtspunkt seiner aus dem klassizistischem Idealismus heraus zu erklärende Kunst leicht zu verstehen und charakteristisch. — In seinem Buche über „Chopin" aber bestätigt selbst Liszt Chopins Verehrung für Jean Paul. Man vgl. zum Bpl. folgende Zeilen: „Man findet in seinen ... Kompositionen etwas von den *künstlichen Aufregungen Jean Pauls,* der der ungewöhnlichsten Überraschungen und sinnlichen Erregungen bedurfte, um ein durch Leiden überreiztes Herz zu bewegen."

[75]) In Liszts Buch über Chopin heisst es: „Ich eigne mich nicht dazu Konzerte zu geben; die Menge schüchtert mich ein, ihr rascher Atem erstickt mich, ich verstumme vor den fremden Gesichtern" (sagt Chopin.). Ferner: „Chopin wusste nur zu wohl, dass er nicht auf die Menge wirkte, dass sein Spiel die Masse nicht traf, die ... schwer zu bewegen ist. Sie verlangen den mächtigen Arm einer athletischen Kraft, um in eine Form gegossen zu werden..." „Chopin war sich bewusst, dass er nur in jenen leider wenig zahlreichen Kreisen vollkommen gewürdigt werden konnte, wo alle daraufhin vorbereitet

beide die grossen Formen nicht beherrschten und sich den kleinen zuwendeten. Selbst Liszt schreibt über Chopin „er schrieb schöne Sonaten, Konzerte, doch fühlen wir aus denselben mehr Absicht als Inspiration heraus." Und auch die Tatsache, dass der Hang zur kleinen Form aus dem volksmässigem Moment den Ursprung nimmt, scheint beiden gemeinsam zu sein.[76]) — Die romantischen Stileigentümlichkeiten der Kompositionen Chopin's lassen sich allein in diesem Satz Gertler's zusammenzufassen, dass Chopin geht vom *„konkreten Hören aus."*[77]) Selbst Liszt bestätigt das: „Ihm (Chopin) „danken wird die Erweiterung der voll angeschlagenen Akkorde, die chromatischen und enharmonischen Wendungen, von denen seine Werke so überraschende Beispiele bieten: die kleinen Zwischennoten, die wie buntschimmernde Tautröpfen über die melodische Figur fallen . . . Ferner erfand er jene bewunderungswürdigen harmonischen Fortschreitungen . . ."[78]) "Wer sich in der Zukunft mit der Geschichte der Musik beschäftigt, wird ihm darin den Platz anweisen, der dem gebührt, der sich durch ein so seltenes melodisches Genie, durch so wundersame rhythmische Inspirationen, durch so glückliche und wesentliche Erweiterungen des harmonischen Gewebes hervortat."

Auch in der Romantik von Berlioz ist ein Zusammenhang mit jenem Klassizismus zu verspüren, der ausschliesst, sie mit der Romantik Liszts gleichzustellen. Der Kern dieses Zusammenhanges scheint in den Zeilen der Vorrede zu den Romanzen von Berlioz[79]) richtig erfasst zu sein: „Nachdem Berlioz seine Romanzen auf eigene Kosten stechen liess und der erwartete Erfolg ausgeblieben ist, wandte er sich literarischen Einflüssen zu und besonders solchen des Auslands, bzw. Deutschlands. Die S t u r m u n d D r a n g p e r i o d e beschäftigt ihn, Goethe (Faust) wird nun sein Bestreben, um ihn (und durch ihn die deutsche Genieperiode) in das französische hineinzusetzen." Wenn auch diese nach dem Ausland, bezw. Deutschland gerichteten Interessen gewissermassen durch die

---

waren, ihm überallhin zu folgen, wohin er sie führte." „Chopin flüchtete sich gerne in Traumregionen, in die er nur seine auserlesenen Freunde einführte. Ihm galten sie mehr, als die rauhen Schlachtfelder seiner Kunst . . ."

[76]) Für Chopin vgl. S. 30. (das Zitat aus Bagier); für Schumann: Gertler a. a. O., Untersuchungen über die Form Schumanns.

[77]) Vgl. Gertler a. a. O. S. 100.

[78]) Vgl. auch Bücken a. a. O. S. 182.

[79]) Erschienen im Insel-Vlg; das Vorwort ohne Namen des Autors.

französische Romantik bedingt sind,[80]) und wenn sie auch nicht auf demselben Grund beruhen, wie die Ähnlichkeiten zwischen der Kunst Schumann's und Chopin's, wird in dieser betonten ausserromanischen Orientierung Berlioz' zumindest auch ein Zusammenhang mit unromantischen Momenten festzustellen sein. Klassizistische Momente, wie das Orchesterschaffen[81]) an sich, ferner dass er die Formen der Klassik (Sinfonien, Opern, Ouverturen) aufgreift, können die bisherigen Überlegungen betreffs der Romantik Berlioz' bestätigen.

Wenn also nach den bisherigen Untersuchungen anzunehmen ist, dass die frühen Klavierwerke Liszts die ersten Produkte einer musikalischen Romantik sind, muss nun noch auf jene geschichtliche Bedeutung hingewiesen werden, die ihnen dadurch zukommt, dass sie die Grundlagen zu weiterer musikgeschichtlicher Entwicklungen bilden. Die frühen Klavierwerke bilden zunächst die Grundlagen des Stiles des neudeutschen, des Weimarer Liszts. Dafür bieten auch die auf S. 22/23 mitgeteilten Zeilen Liszts genügenden Beweis; ebenfalls die 34. Anmerkung betreffs der Verschiedenheit der Art der Umarbeitungen eigener Kompositionen vor und nach d. J. 1839. Ferner beweisen die Schriften Liszts nach d. J. 1839, bzw. 1841, dass die Entwicklung seiner Anschauungen in den Schriften vor d. J. 1839 für abgeschlossen gehalten werden muss: die Schriften nach d. J. 1841 haben zwar dieselbe Ideologie, wie z. Bpl. die Reisebriefe, bringen aber im Wesentlichen nichts Neues mehr. Es kann also im Allgemeinen behauptet werden, dass die Tätigkeit des Weimarer Meisters schlechthin in der Realisierung seiner sich in der Zeitspanne seines frühen Klavierschaffens entwickelten Ideen besteht. — Viel bedeutender ist es aber, dass die frühen Klavierwerke auch die Grundlagen des romantischen Realismus bilden; auf Grund direkter und, durch ihren Einfluss auf den Weimarer Liszt, auch auf Grund indirekter Beziehungen zu der Kunst von Richard Wagner. Dass diese Beziehungen tatsächlich bestehen, kann vorderhand auf negativem Wege bewiesen werden: es besteht nämlich kein Zweifel, dass Wagner mit jenen musikalischen Entwicklungen, die mit der Romantik der frühen Klavierwerke nichts, oder zumin-

---

[80]) Vgl. S. 39.; auch dass die Bedingungen der Interessen Berlioz' an Shakespeare in der französischen Romantik liegen, kann dort verglichen werden.

[81]) Vgl. Anm. 41.

dest wenig Gemeinsames haben, keine Beziehungen hat. So hat Wagners Kunst zu dem deutschen klassizistischen Idealismus Schumann's und zum Bpl. auch Brahms', der auf die Kunst Schumann's weiterbaute, keine Beziehungen.[82]) — In positivem Sinne ist aber z. Bpl. Wagners unaufhörlicher Drang nach Paris in den für die Herausbildung der Romantik der frühen Klavierwerke entscheidensten Jahren charakteristisch. Man vergleiche hierüber folgende Briefe des jungen Wagner, der am 13. Mai 1842 schreibt:[83]) „Sein (Mendelssohns) Bericht war trostlos ... Er erklärte, er selbst würde jedenfalls künftigen Winter Berlin verlassen, weil es ihn empört, für nichts und wieder nichts dort zu sein. Meyerbeer bestätigte, wie in Wahrheit garnichts für höhere musikalische Kultur in Berlin getan werde." — Es ist die vernichtende Meinung über die musikalischen Verhältnisse in Deutschland, die in Wagners Hang nach Paris einerseits symptomatisch ist; andererseits steht ihm das Ideal der ausserdeutschen Musikkultur vor Augen, wie es im folgenden Brief vom 4. Februar 1837 ausgedrückt ist:[84]) „... ich in Ihnen (Meyerbeer) die Aufgabe des Deutschen vollkommen gelöst sah, der sich die Vorzüge der italienischen und französischen Schule zu eigen machte, um die Schöpfungen seines Genius universell zu machen. Dies hat mich dann ungefähr auf meine jetzige Bahn gebracht. Das unerhörte Darniederliegen unserer jetzigen deutschen Bühnenkomponisten hat mich zunächst auf das aufmerksam gemacht, was jetzt zu ergreifen ist. Dass unsere Deutschen nach Paris wandern müssen, um von dort aus erst auf Deutschland wirken zu können, ist allerdings eine schlimme Erscheinung, aber sie ist begründet." — Ganz klar werden aber die Beziehungen Wagners zur Romantik Liszts, wenn man sie z. Bpl. auf die aussermusikalischen Bindungen der Liszt'schen Kunstanschauung hin prüft. Solche Bindungen, wie sie z. Bpl. in der sozialistischen Auffassung der Kunst, in den literarischen Beziehungen, im Begriff

---

[82]) Vgl. Gertler a. a. O. S. 14.: „Zwischen der Kunst Schumanns und dem Realismus Liszts und Richard Wagners gibt es keine Brücke."

[83]) Vgl. Nicolai, W.: Ein Freundschaftsbrief des jungen Wagner. Die Musik, Jg. XVII. H. 10. — Im übrigem ist bezüglich der Kunst Meyerbeers, worauf Wagner in diesen Briefen eingeht, gerade so, wie über die Kunst von Auber (vgl. S. 27) zu sagen, dass die Romantik in ihr allein in der Dramatik selbst, in der dramatischen Gliederung besteht. Vgl. Bücken a. a. O. S. 164, 168.

[84]) Vgl. Kapp, J.: Wagner und Meyerbeer. Stuttgart.

„Allkunst“[85]) bei Liszt aufzufinden sind, sind in der Kunstanschauung Wagners auch zu erkennen. Man denke an die schriftstellerische Tätigkeit Wagners: die dort von Wagner verwendeten Begriffe, wie Bühnenweihfestspiel, Gesamtkunstwerk, sind nicht nur Letzfolgerungen aus den Gedanken und Kunstanschauungen des jungen Liszts, sondern mit den letzteren fast wörtlich identisch. Die stilistischen Eigenschaften des Improvisationsbegriffes,[86]) der die allgemeine Kunstanschauung Liszts und ihre musikalische Verwirklichung vermittelt, weisen auch Ähnlichkeiten zwischen den frühen Klavierwerken Liszts und dem romantischen Realismus auf. Der Improvisationsbegriff als solcher ist bei Wagner auch aufzufinden; so lesen wir in einem Brief von Wagner:[87]) „Sie wissen, was für ein Instrument ich haben möchte; lassen Sie es kräftig und überhaupt so gut wie möglich sein, denn ich habe bemerkt, dass mich ein besseres Instrument mehr als ein schlechtes zum Fantasieren einlädt und mir dadurch wieder Geschmack an der im übrigen von mir verfluchten Musik beizubringen imstande ist.“ — In stilistischem Sinne steht der Zusammenhang im rein Klanglichen an erster Stelle.[88]) Man denke an den „Schwall“ der Wagnerischen Musik überhaupt.[89]) Man denke ferner an den bei Wagner erfolgten klanglichen Ausbau der Instrumente.[90]) — Auch das virtuose Moment ist in folgenden Worten Wagners ausgedrückt:[91]) „. . . bin ich nach einer anderen Seite hin Virtuose, nämlich als Orchesterdirigent, und hierdurch kann ich persönliche Leistungen bieten, die ja die Welt einzig erkennt und vergilt, während die „Werke“ doch eigentlich nur für Wenige existieren.“ — Folgende Zusammenhänge Liszts und Wagners auf dem Gebiet stilistischer Einzelheiten seien noch erwähnt: Visuelle Notierungen[92]) sind bei Liszt und Wagner gemeinsam aufzufinden; über Gemeinsames in der Har-

---

[85]) Vgl. S. 55.

[86]) Vgl. S. 73. ff.

[87]) Vgl. Altmann, W.: Briefe Wagners an G. E. Anders aus den Jahren 1839—1854. Die Musik, Jg. XVII. H. 10.

[88]) Vgl. S. 76. — Es kann nicht die Aufgabe vorliegender Arbeit sein die Untersuchungen in diesem Zusammenhang im Einzelnen auszuarbeiten. Im Folgendem wird nur das Charakteristischeste herausgegriffen.

[89]) Vgl. Gurlitt, W.: Vorlesung über die deutsche Bewegung etc.

[90]) Vgl. Anm. 238.

[91]) Vgl. Altmann, W.: Brief Wagners an Editha von Rhaden. Die Musik. Jg. XVI. H. 10.

[92]) Vgl. S. 105.

monik:[93]) der heroische Quartsext-akkord[94]) ist auch in Wagners Kompositionstechnik entschieden aufzufinden;[95]) der Tristan-Akkord ist auch schon in den frühen Klavierwerken vorhanden;[96]) u. s. w.

Es wäre eine lockende Aufgabe, auf Grund der *aussermusikalischen, sozialistischen, improvisatorischen, virtuosen, rein-klanglichen* Momente der Romantik der frühen Klavierwerke ihren Einfluss noch weit über den romantischen Realismus hinaus, ja bis in manche Erscheinungen unserer Tage hinein zu verfolgen.[97]) Dies würde aber den Rahmen dieser Arbeit weit überschreiten. Jedoch soll der Hinweis allein schon die musikwissenschaftliche Problematik der folgenden Untersuchungen auch aus diesem Standpunkt heraus klar zu machen versuchen. Auf besondere Einzelheiten wird allerdings versucht auch in den folgenden Kapiteln noch hinzuweisen.

---

[93]) Vgl. S. 94.

[94]) Vgl. S. 96, 97.

[95]) Vgl. z. Bpl. „Lohengrin", I. Akt, die Stelle bei den Worten „Nie sollst Du mich befragen"; u. a.

[96]) Apparitions No. II. — Vgl. Nbp. No. 70. — Über Zusammenhänge zwischen den Weimarer Liszt und Wagner zu sprechen, würde so viel bedeuten, wie Gemeinplätze zu wiederholen. Man vgl. jedoch dafür die interessanten Äusserungen von Liszt selbst bei Göllerich.

[97]) Betreffs solcher weiteren Zusammenhänge vgl. z. Bpl. Danckert, W.: Franz Liszt als Vorläufer des Impressionismus. Die Musik, Jg. XXI. H. 5.

II. DIE ROMANTIK FRANZ LISZTS

Die Grundlagen der Romantik Franz Liszts liegen in den zeitgenössischen allgemeinen romantischen Entwicklungen. Dies ist aus den Schriften Liszts zu ersehen: die Schriften Liszts bringen die allgemeinen romantischen Anschauungen mit rein musikalischer Problematik in Zusammenhang. Die Hauptmomente der allgemeinen romantischen Entwicklungen, die Liszt in seinen Schriften aus musikalischem Standpunkt verarbeitet hat, kann man folgendermassen zusammenfassen:[98]) Zunächst sind in den Entwicklungen der Romantik in Frankreich ausserliterarische, ausserästhetische Momente zu erkennen.[99]) So der Zusammenhang

---

[98]) Es kann nicht die Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein, auf Grund der Analyse der Liszt'schen Schriften sozusagen romanistisch-philologische Untersuchungen zu unternehmen. Hier kann nur im Allgemeinen auf jene Grundprinzipien hingewiesen werden, die die Entwicklung der Romantik Liszts entscheidend beeinflussten. Es wäre jedoch — wie gesagt, aus rein romanistischem Standpunkt — zweifellos eine interessante Aufgabe, die allgemeinen romantischen Entwicklungen auch von der Seite der Liszt'schen Schriften zu beleuchten: dieser könnten vielleicht die reichlichen Zitate aus seinen Schriften die Grundlage bieten. — Für die allg. Schilderungen benützten wir die zusammenfassende Skizze von Heiss, H.: Die Romantik in den romanischen Literaturen. Freiburg i. Br. 1930.; für Orientierung in den rein geschichtlichen Zusammenhängen die kluge und interessante, wenn auch aus rein romanistischem Standpunkt vielleicht schon etwas veraltete, jedoch gerade für diese Zusammenhänge eigentlich noch immer nicht vollständig ersetzte Arbeit: Hillebrand, K: Geschichte Frankreichs (1830—71). Gotha, 1877—88. — Für weitere Fachliteratur schlage man bei Heiss a. a. O. S. 22. nach.

[99]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 4.: „Unser Bild von der Romantik war niemals scharf umrissen und unbestritten... Die... Erschwerung ergibt sich daraus, dass sich vor der romantischen Literatur immerzu Ausserliterarisches, Ausserästhetisches in die Betrachtung einschleichen will. Nicht nur wegen unserer geringen Entfernung und weil die Romantik immer noch fühlbar in der Gegenwart nachwirkt, sondern vor allem, weil sie durch ihre enge Verflechtung mit

der allgemeinen romantischen Ideen mit politischen Momenten. Dies entspringt der allgemeinen Freiheitsidee der Romantik, die gewissermassen schon durch die grosse französische Revolution vorbereitet wurde.[100]) Daher die revolutionäre Auflehnung der Romantik der Restauration gegenüber, in der sie mit vollem Recht nur die „grosse Abrechnung mit Aufklärung und Revolution“[101]) sehen konnte.[102]) Und daher kommt es auch, dass die entscheidenden Impulse in der Entwicklung der Romantik überhaupt aus dem politischen Moment herkommen.[103]) Viel wichtiger ist es aber, dass in diesem sich der

---

Fragen, die weit über das Gebiet der Kunst hinausreichen, unwillkürlich zu einer Kritik im Namen von *religiösen, ethischen, politischen* Prinzipien herausfordert ...“

[100]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 8—9.: „Der Umschwung (zur Romantik hin) bahnte sich überall im 18. Jahrhundert an, mitten im Schoss der Aufklärung und des Klassizismus. Er nimmt den Anfang mit der Verschiebung des menschlichen Schwergewichts vom Kopf in Seele und Herz ... Den zweiten Stoss bedeutete die Entbindung des Individualismus, an der gleichfalls Rousseau als mächtiger Förderer beteiligt war ... Der letzte Stoss kam durch die Revolution, in der sich zusammen mit dem Individualismus die Herrschaft des Gefühls, allerdings eigentümlich vermischt mit rationalistischen Tendenzen, hemmungslos entfaltete.“

[101]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 10.

[102]) Daher aber auch die entschiedene politische Stellungnahme der Restauration der Romantik gegenüber. Der Ursprung dieser, und somit die Bestätigung des politischen Momentes in ihr, ist in den Worten von Heiss (a. a. O. S. 6) über die allgemeine Romantik-Feindschaft in Frankreich ausgedrückt: „Schon die landläufigen, grob vereinfachenden Anschauungen von der Entstehung der Romantik beschwören ja für Frankreich lauter Gedanken herauf, die sofort Abwehrbewegungen der konservativen, traditionalistischen Instinkte, konfessioneller, politischer, ethnischer, auslösen. Den Gedanken an die *Revolution,* die das alte Frankreich und sein vernünftiges Gefüge stürzte und in der sich erwies, wie gefährlich, wie destruktiv der in der Romantik wie in der Revolution wirkende Individualismus ist.“

[103]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 12.: „Bald nach 1825 ... kommen entscheidende Impulse von ausserhalb der Literatur. Die Begeisterung für die Restauration kühlt sich ab, je mehr Frankreichs Ruhebedürfnis abnimmt, je mehr es sich von den Stürmen der vorhergehenden Jahrzehnte erholt, in denen alle nationalen Energien aufs äusserste angespannt und erschöpft worden waren. Das Kaisserreich rückt langsam in eine verschönernde Ferne, die Heimweh nach ihm hervorruft. Napoleon wird umgedeutet, so wie er sich selbst auf Sankt Helena umdeutete, zum Volksmann, zum Kind der Revolution und bald auch zum Vorkämpfer für ihre Ideale. Bonapartismus und demokratischer Liberalismus verschmelzen miteinander und stehen in einer Front gegen den theokratisch angehauchten Absolutismus auf, den das Bourbonenkönigtum und die Heilige Allianz verkörpern.“

Restauration gegenüber revolutionär auswirkenden politischen Moment gewissermassen auch die Feindlichkeit der Romantik der Klassik gegenüber bedingt ist. Die Restauration ist nämlich mit der Klassik verbunden und zwar ebenfalls aus politischen Erwägungen heraus, auf Grund derer sie schon im Allgemeinen feindlich der Romantik gegenüber stand. Hierüber sind wieder die Worte von Heiss betreffs der allgemeinen Romantik-Feindschaft in Frankreich charakteristisch.[104]) — Laut dieser politischen Zusammenhänge ist es gewissermassen gegeben, in dem Begriff „Romantik" eine spezifisch romanische Angelegenheit zu sehen. Jedoch muss in diesem Zusammenhang sogleich auch darauf hingewiesen werden, dass gerade auf Grund der politischen Feindlichkeit der Romantik der Restauration gegenüber in den romantischen Entwicklungen ein Ausblick nach dem Ausland erfolgte.[105]) — Ein anderes Hauptmoment können wir in den religiösen Ideen der Romantik sehen. Diesel-

---

[104]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 5. „Am heftigsten hat... immer Frankreich reagiert, wo der Klassizismus nicht nur als eine Angelegenheit der Pietät erschien, nicht nur als kostbares literarisches Erbgut, das sorgsam behütet werden muss, sondern auch unzertrennlich verbunden mit der Machtstellung und Grösse der Nation, mit ihrer politischen und kulturellen Hegemonie. Deshalb war dort die romantische Bewegung schon bei ihren frühesten Regungen auf erbittertere und zähere Widerstände gestossen als irgendwo anders."

[105]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 9.: „Die Folgen (schon der grossen Revolution!) ... waren um so grösser, als die gewaltsam entwurzelten Emigranten im Ausland eine Welt am Gegenpol ihrer Heimat entdeckten, die im wesentlichen ähnlich aussah, wie das Deutschland, das dann 1813 Frau von Staël in De l'Allemegne der Romania vorstellte: ein im romantischem Sinn idealisiertes Deutschland, das durch die Anpreisung der idealistischen Philosophie, der mystischen Christgläubigkeit und einer aus dem Enthusiasmus geborenen und zum Herzen redenden Poesie Zug um Zug auf den Kontrast mit dem intellektualistischen, kritischen und klassizistischen Frankreichs des 18. Jahrhunderts zugeschnitten war." — Ferner a. a. O. S. 9.: „Für die Romania (ist es) festzustellen, dass der Einfluss der englischen und der deutschen Literatur, soweit er greifbar ist, der Einfluss der ‚Littérature du Nord' — wie mit bezeichnendem Singular gesagt wurde, so sehr empfand man sie als Einheit — erst gewirkt hat, als die (romantische) Umwälzung schon im Gang war, und sich darauf beschränkt hat, in ihr zu ermutigen, Anregungen und Beispiele für die literarische Auswertung zu bieten. So ist Shakespeare, nach wiederholten Vermittlungsversuchen von ungefähr 1770 an, den französischen Künstlern ein wirkliches Erlebnis erst durch eine englische Schauspieltruppe geworden, die 1827 in Paris gastierte."

ben sind noch auf Chateaubriand zurückzuführen.[106]) Diese Religionsidee verband sich bald mit den politischen Ideen, als die Romantik den Klassizismus auch wegen seiner Glaubenslosigkeit mit Argwohn zu betrachten begonnen hat.[107]) Wenn auch die Religion am Anfang der Entwicklungen eine komplizierte Stellung zwischen Restauration und Romantik eingenommen hat, wechselte sie bald zur Opposition hinüber.[108]) Für diesen Werdegang der religiösen Ideen ist die komplizierte Entwicklung von Lamennais charakteristisch.[109]) Bei ihm dringt der Gedanke durch, dass die Forderung der Freiheit des Menschen auch von der wahren Religion unterstützt werden muss.[110]) —

---

[106]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 10.: „Der Generation, deren junge Dichter sich gegen 1820 in Frankreich um Thron und Altar scharten, hatte Chateaubriand mit seinem Génie du Christianisme (1820) die Religion wieder lieben gelehrt."

[107]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 11.: „Diese Generation (vgl. die vorhergehende Anm.) begann den Klassizismus mit Argwohn zu betrachten, weil ihm in ihren Augen die Christlichkeit fehlte. Das Misstrauen verdichtete sich zum Vorwurf, dass er hinter seiner antikischen, mit den verbrauchten und falschen Farben der Mythologie angestrichenen Fassade auch einem inneren Heidentum Unterschlupf gewährt und es hochgezüchtet habe . . ."

[108]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 12.: „Die von Chateaubriand herkommende, betont frommkatholische und royalistische Romantik wechselte in ihrem politischen Bekenntniss, dann aber auch in ihrem Weltanschauungsbekenntnis zur Opposition hinüber."

[109]) Lamennais erstes reformatorisches Werk, „Essai sur l'indifference" ist 1817 erschienen. 1821 folgte eine zweite, 1826 eine noch heftigere dritte Fortsetzung „De la religion considerée dans ses rapports avec l'ordre politique et civil"; 1829 erscheint „Des progrès de la revolution et de la guerre contre l'église". Im Jahre der Julirevolution, 1830, gründet er seine Zeitschrift „Avenir". 1834 erscheint sein Werk, „Paroles d'un croyant", in dem er versucht seinen Gedanken auch einen dichterischen Ausdruck zu leihen. — Vgl. Hillebrand a. a. O. Bd. II.

[110]) Hillebrand fasst — a. a. O. Bd. II. — die Anschauungen von Lamennais folgendermassen kurz zusammen: „Nach Lamennais Ansicht waren alle Aristokraten konservativen Bekenntnisses im Grunde Männer des 18. Jahrhunderts. Sie sahen in der Religion eine Notwendigkeit für das niedere Volk. Er stellt desswegen alle Philosophie und alle Zugeständnisse der Kirche seit Louis XIV. als Verrat an der wahren Religion hin. Der Einzelne kann der Allgemeinheit gegenüber nicht recht haben; erst das Einverständnis der Menschen, der „consensus gentium" ist entscheidend. Demzufolge kann auch jede Autorität nur auf ihm aufgebaut und erst so kann die Autorität unfehlbar werden. Denn der „consensus gentium", der sich in der Überlieferung offenbart, trifft mit Gott zusammen, der sich auch in der Überlieferung offenbart hat. Diese Überlieferung hat sich in der katholischen Kirche sichtbar verkörpert. — Somit hat Lamennais der Demokratie eine religiöse Unterlage gegeben.

Auf Grund dieser Religionsideen und auf Grund ihrer Verschmelzung mit den vorhin geschilderten politischen Momenten lässt sich auch ein sozialistisches, sozial-humanitäres Entwicklungsmoment in der französischen Romantik erkennen. Solches ist in den schon hart am Rande der rein literarischen Entwicklungen stehenden Schriften der Sozialphilosophen, wie Saint-Simon, Fourier[111]) aufzufinden. Die Grundthese der Saint-Simonisten (in weitestem Sinne) war die Brüderlichkeit, das Mitleid, die Liebe und es war eine natürliche Folge, dass ihre Schwärmereien über einer auf solchen Grundlagen aufgebauten Welteinrichtung in Zukunftsschwärmereien, in einem gewissen Pantheismus, im Erforschen kosmischer Zusammenhänge des menschlichen Daseins, in Utopistik ausmünden mussten.[112]) — An diese ausserliterarischen, ausserästhetischen Momente schliessen sich die literarisch ästhetischen Momente an. In ihnen ist der Zusammenhang mit den vorher geschilderten offensichtlich. Das politische Moment in der Literatur können wir z. Bpl. bei Victor Hugo auffinden.[113]) Dann finden sich die rein literarischen Ideen auch mit den religiösen bald zusammen.[114]) Aus all diesem Zusammenfinden entspringt das romantisch-literarische Programm Victor Hugo's, in dem er die

---

[111]) Auch Leroux, der Nachfolger Saint-Simons an der Spitze der Saint-Simonisten, ist hier wichtig, denn schon Hillebrand weist — a. a. O. Bd. II. — darauf hin, dass seine Ideen auf G. Sand und auf ihren Kreis, wohin auch Liszt hingehörte (vgl. Anm. 174.), grossen Einfluss hatten. Die Ideen von Leroux sind noch im Roman „Spiridion" von G. Sand (1839) nachzuweisen. Die Theorien von Leroux fasst Hillebrand dann folgendermassen zusammen: Nach Leroux beruht das Recht des Einzelnen darin, dass der Mensch ein Bruchstück der Weltseele ist. Die Göttlichkeit des Alls in der Form des Menschen ist die einfache pantheistische Lehre, die Leroux auf seine Weise zu erneuern versuchte, indem er diese Göttlichkeit dreifach differenzierte, als Sein des Seins, als alles zusammenhaltenden Geist der Liebe und als alle Einzelnerscheinungen hervorbringendes Licht, und sie als „Kraft-Liebe-Geist" einerseits, „All-Ursache-Dasein" anderseits auffasst.

[112]) Vgl. Anm. 111.; ferner Anm. 116.

[113]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 12.: „Die Wandlungen von der heftigsten Beschimpfung Napoleons zu schwärmerischem Napoleon-Kult, *die Victor Hugo durchlief*, sind repräsentativ."

[114]) Auch bei Lamartine (vgl. seine von Liszt, zu dem Stück „Harmonies poetiques et religieuses" abgedruckten Zeilen in der GA.) ist diese religiöse Tendenz aufzufinden. Für die Situation kurz vor der Julirevolution vgl. Heiss a. a. O. S. 12.: „Die Ansätze zu literarischer Befreiung, und die zu staatlicher Freiheitlichkeit, die sich bisher getrennt geregt und oft feindlich abgestossen haben, begannen zu konvergieren."

Romantik als den Liberalismus in der Literatur definierte.[115]) Diese allgemeine Formulierung arbeitete er dann in der Préface zum Cromwell-Drama auch im Einzelnen aus. „Ihr geistiger Mittelpunkt liegt in dem Individualismus, der sie eingegeben hat und sich auf vielerlei Art in ihren Ideen auswirkt, am kühnsten in dem Begriff der organische Ordnung und inneren Gesetzmässigkeit den Hugo gegen die mechanische Regelhaftigkeit des Klassizismus ausspielt.“[116])

Dass Liszts Schriften tatsächlich auf diesen Grundlagen aufgebaut sind, kann man leicht nachweisen. Zunächst finden wir Beweise dafür, dass die Ideen der allgemeinen Romantik schon vor dem Entstehen seiner Schriften in ihm reiften. In ständiger Beziehung mit der französischen Gesellschaft konnten ihn ja die allgemeinen romantischen Ideen nicht unberührt lassen, da diese allein schon aus den politischen Zusammenhängen heraus auch die ganze französische Gesellschaft beeinflussen mussten.[117]) Und so finden wir

---

[115]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 12.: „Ein paar Monate vor der Juli-Revolution, die das Ancien Régime endgültig stürzte und die er in einer grossen Jubelhymne begrüsste, bekräftigte Victor Hugo die Aussöhnung (vgl. Anm. 114.), indem er die Romantik als den Liberalismus in der Literatur definierte, aus der man ein erlöstes Aufatmen herauszuhören glaubt: darüber, dass die romantische Bewegung endlich den Ausweg aus der Halbheit und Widersprüchen gefunden, in denen sie sich abquälte, solange sie sich solidarisch mit der Restauration gefühlt hatte.“

[116]) Vgl. Heiss a. a. O. S. 13. — Dass somit alle Entwicklungsmomente der Romantik von Hugo aufgegriffen worden sind, bestätigt Heiss a. a. O. S. 13. noch mit folgenden Worten: „Stellt man neben die Préface die Dramen Marion Delorme und Hernani, die Romane Le Dernier Jour d'un Condamné und Notre-Dame de Paris, die Lyrikbände Les Feuilles d'Automne und Les Chants du Crépuscule, so ist sein Werk, wie es um 1830 vorlag, wie ein Knotenpunkt, von dem alle wesentlichen Entwicklungslinien ausstrahlen, welche die französische Romantik rasch von ihren Anfängen um 1820 entfernten. Es öffnet sich der Ausblick auf die Entwicklung zum Realismus, die in Frankreich noch innerhalb der Romantik einsetzte. Es öffnet sich daneben der Ausblick auf den Kultus der Form, der den romantischen Realismus dämpfte und der zusammen mit dem ebenfalls schon in der Préface verkündeten Ideal der Unerheblichkeit des Stofflichen in die Strömung des L'art-pour-l'art mündete. Und es öffnet sich zugleich noch der Ausblick auf die humanitäre, sozial und bald auch sozialistisch inspirierte Dichtung des Mitleids, der Brüderlichkeit, der Liebe, auf die Dichtung der Zukunftsutopien, die sich von den Sozialphilosophen wie Saint-Simon und Fourier anregen liess.“

[117]) Für den in der Anm. Nr. 98. angedeuteten rein romanistischen Standpunkt betreffs der Romantik Liszts, dürften seine gesellschaftlichen Beziehungen insofern von besonderer Interesse sein, da manche einzelne Mo-

die ersten Spuren seiner romantischen Gesinnung darin, dass er um 1830 die Gesellschaft und die Salons des der Restauration zugehörenden alten Adels plötzlich meidet, obwohl aus seinen Briefen aus den Jahren 1828, 1830 festzustellen ist, dass er sich dort

---

mente seiner Romantik oder spezifische Formulierungen seiner Thesen in ebenfalls spezifischen gesellschaftlichen Entwicklungen und diesen Entwicklungen zugehörenden Persönlichkeiten den Ursprung finden könnten. Die Geschichte des Salons und des Salonlebens in Frankreich ist ja gewissermassen von den gesamten romantischen Entwicklungen nicht zu trennen. Schon Heiss weist — a. a. O. S. 9. — darauf hin, dass „mit der Zerstörung der höfisch-aristokratischen Gesellschaft und ihres Salonlebens wurde dem Klassizismus noch eine *unentbehrliche Voraussetzung* entzogen." Auch die Gräfin d'Agoult, Liszts Freundin, sagt — vgl. d'Agoult, Marie de Flavigny: Mes souvenirs, 1806–1833. Paris, 1877 — dass die Etappen der Salongeschichte durch die grossen Erschütterungen, die sie durch die Julirevolution, Februarrevolution (1848), Staatsstreich (1851) erfuhren, gekennzeichnet sind; dass sie ihren Anfang mit der Restaurationszeit nehmen; doch der alte Hofadel, der seit der Rückkehr der Bourbonen tonangebend war, erlitt 1830 seine Niederlage, womit das Ansehen seiner Salons unterging. Das aufkommende Bürgerkönigtum vermochte nicht seine Salons auszubilden. Da aber der alte Adel seine Stellung nicht mehr wie vor 1830 behaupten konnte, als die Salons wieder eröffnet wurden, rückten die Bürgerlichen und mit ihnen eine vorurteilslosere Epoche in die Salons des Adels hinein. Dem folgte das Hineindringen der romantischen Anschauungen in die Gesellschaft. — Auf die gesellschaftlichen Entwicklungen weist ferner die dem Gesamtbild der französischen Romantik schon an und für sich angehörende, aus der Feder allein durch ihre gesellschaftliche Stellung bedeutender Persönlichkeiten entstammende Memoiren-Literatur hin. — Über diese romantischen gesellschaftlichen Entwicklungen vgl. übrigens auch Pewsner, N.: Gemeinschafldeate unter den bildenden Künstler des 19. Jahrhunderts. Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschiche. Bd. IX. S. 125. ff. — Dass aus dieser Richtung für Liszt entscheidenden Anregungen entstanden sind, beweist ja schon rein äusserlich sein Umgang mit für die Romantik charakteristischen Persönlichkeiten, wie dies allein schon aus den Widmungen seiner Werke hervorgehen kann; ferner seine Zugehörigkeit zu speziellen romantischen gesellschaftlichen Gemeinschaften. So sein Verhältnis zum Kreis der Saint-Simonisten (vgl. noch oben); zum Kreis von Lamennais (vgl. seine von La Mara herausgegebenen, an Lamennais gerichteten Briefe); zum Kreis der G. Sand (hierüber sprach sich z. Bpl. Liszt selbst aus, vgl. La Mara: Romantisches und Klassisches aus der Tonwelt, Leipzig, 1892, S. 281. ff.: „Ein andermal kam Liszt auf George Sand und ihren Freudeskreis, auf ihre ‚Consuelo': Pauline Viardot — Carcia, die er für die bewunderungswürdigste dramatische Künstlerin unserer Zeit erklärte, und die George Sand, die er ‚die Poesie und Musik in einer Person' nannte, zu reden. Er erzählte, wie er Alfred de Musset, den er seit Jahren nicht mehr gesehen, nachdem er mit George Sand gebrochen, einst in Paris bis zur Unkenntlichkeit gealtert und verändert wieder

kurz vorher noch gerne bewegte.[118]) Über den Grund seines Verhaltens gibt er Aufschluss in seinem Reisebrief an G. Sand.[119]) „Es erfasst mich immer ein andachtsvolles Gefühl, ein Gemisch von höchster Trauer und endlosem Hoffen, wenn ich Paris durchirre. Zwei Entwicklungen meines Lebens haben sich bereits daselbst vollzogen. Zuerst, als väterlicher Wille mich den Steppen Ungarns, wo ich frei und ungezähmt mitten unter wilden Horden aufgewachsen, entführte und mich, das arme Kind, in die Salons einer glänzenden Gesellschaft warf, die mich mit dem schmeichelhaften Beinamen „le petit prodige" brandmarkte. Von da an bemächtigte sich meiner eine frühzeitige Melancholie, und nur mit Widerwillen ertrug ich die schlechtverhehlte Erniedrigung des Künstlers zum Bedientenstande."[120]) — Auch in den Lebenserinnerungen der Gräfin d'Agoult

---

begegnete. Auf sein Begehren setzte sich Liszt an den Flügel und fantasierte. Überwältigt von den mit diesen Tönen auf ihn eindringenden Erinnerungen, wurde Musset während seines Spieles ohnmächtig. Die Augen wieder öffnend beschwor er Liszt, ihn mit seiner „Circe' wieder zu versöhnen. Er vergass, dass des Künstlers alte freundschaftliche Beziehungen zu George Sand durch die Gräfin d'Agoult erkältet waren". „Was mich anbelangt" — sagt Liszt nach Janka Wohl — „so habe ich nur Gutes an ihr zu rühmen; ich verdanke ihr viel. In künstlerischer Beziehung waren die Etappen in Nohant sehr interessant; doch spielte ich dabei eine sekundäre Rolle"); — und nicht zuletzt seine Beziehungen zur Gräfin d'Agoult, durch welche er selbst ausser Paris und ausser Frankreich die Beziehungen zu den französischen romantischen Entwicklungen bis zum Jahre 1839 aufrechthält; denn erst als sein Verhältnis zur Gräfin unwiederbringlich gelockert wird, sehen wir ihn zum ersten Male mit ausserromanischem, bzw. mit deutschem Geist in Berührung kommen.

[118]) Im Brief vom 23. Dez. 1828 schreibt er an Czerny mit vollem Wohlbehagen über seine Erfolge in der Gesellschaft. „Vous avez sans doute appris, que j'ai joué ici avec le plus grand succès et toute la gloire doit en être rapportée, à vos admirables oeuvres. Je comptais jouer après-demain à un concert très brillant que je devais donner au théâtre de S. A. R.-Madame, qui devait y assister aussi que la Duchesse d'Orléans-vos variations sur le Pirate; mais l'homme propose et Dieu dispose: j'ai été atteint subitement de la rougeole, et il fallait dire adieu au concert; mais la partie n'est pas perdue pour être remise et j'espère bien avoir la joie de faire entendre aussitôt après que je serai rétabli ces belles variations devant un nombreux public".

[119]) Vgl. GS. S. 127.

[120]) Vgl. auch Gräfin d'Agoult a. a. O., wo sie darüber spricht, dass, obwohl Liszt in dieser Zeit eben erst zwanzig geworden war, er die Welt, die ihm schon zehn Jahre lang unerhörte Erfolge bereitete, verlassen hatte. Nirgends mehr war der unvergleichliche Virtuose zu hören. Er gab noch einige Stunden, um seine alte Mutter zu unterstützen, aber wenn diese Pflicht erfüllt war, schloss er sich ab und lebte in vollkommener Zurückgezogenheit. Die Beweg-

finden wir in diesem Zusammenhang noch weitere interessante Bemerkungen. So schreibt sie über die politischen und religiösen Anschauungen Liszts,[121]) dass er in der Politik wie in der Religion alle Lauheit hasste. Er widersprach mit äusserster Kühnheit der öffentlichen Meinung. Er verachtete das Bürgerkönigtum und die Regierung des „juste milieu". Inbrünstig rief er nach der Herrschaft der Gerechtigkeit, das heisst, wie er es der Gräfin auseinandersetzte, nach der Republik. In derselben Aufwallung vertiefte er sich in die Neuerscheinungen, die in Kunst und Wissenschaft die alten Lehren bedrohten: Childe Harold, Manfred, Werther, Obermann, die stolzen und verzweifelten Empörer der romantischen Dichtung waren die Genossen seiner schlaflosen Nächte. Mit ihnen steigerte er sich in eine stolze Verachtung der Konvention. Wie sie zitterte er unter dem verhassten Joch der Aristokratie, deren Grundlagen weder Genie, noch Tugend waren. Er wollte keine Unterwerfung, keine Ergebung, sondern den heiligen, unstillbaren Hass, der alle Unbilligkeit rächt. — Dass er sich in dieser Zeit auch dem Saint-Simonismus zuwendete, ist ja schon vielfach nachgewiesen worden.[122]) Ferner beweisen auch einige Zitaten aus seinem Skizzenbuch aus den Jahren 1829—32,[123]) dass er sich in der Ideologie der Romantik schon in dieser Zeit ganz heimisch fühlt. So z. Bpl. auf S. 12: „Je sais bien ce que je ne veux pas, mais je ne sais pas encore ce que je veux. (Das Wort „encore" ist erst nachträglich eingeschoben. Nach dem Satz steht das Wort „Cromwell", wahrscheinlich ein Hinweis auf die Quelle. — Unter dem Satz steht, jedoch mit ganz anderer Tinte geschrieben, das Datum „21. October 1831"). — Auf S. 14: „La petit morale tue la grande (Mirabeau)". — S. 21: „Nous devons travailler à nous rendre très dignes de quelque emploi, — Le reste ne nous regarde pas, c'est l'affaire des autres." (Der Satz ist später von Liszt durchgestrichen.)

gründe dieser Handlungsweise kannte niemand. Die Salons, in denen er gefeiert worden, die Frauen besonders, wunderten sich über seinen plötzlichen Entschluss, der so unbegründet erschien. Man erzählte von einem Liebeskummer und einige behaupteten sogar, dass er Priester werden wollte. — Die Bemerkung über einen Liebeskummer bezieht sich auf Liszts Fall mit Carolyne de Saint-Criq, deren Vater wegen der unadeligen Herkunft Liszts nicht duldete, dass sie Liszt heiratete. — Vgl. auch Pourtalés, Guy de, Franz Liszt, Freiburg i. Br. 1907.

[121]) Vgl. a. a. O.

[122]) Vgl. Raabe a. a. O.; ferner die diesbezüglichen Stellen in seinen Schriften; auch Anm. 117.

[123]) Vgl. S. 18.

— S. 23: „Grand Dieu, prends pitié de nous!!". (Dieser Satz ist ebenfalls durchgestrichen.)

Im Jahre 1834 erscheint endlich die erste Schrift Liszts, die den Titel „Über zukünftige Kirchenmusik' trägt. In dieser führt er nun zum ersten Male jene Synthese zwischen den allgemeinen, also aussermusikalischen romantischen Grundprinzipien und den rein musikalischen Problemen durch die für seine weiteren Schriften, für seine Romantik grundlegend geworden ist.

Diese Synthese ist in dem von Liszt geprägten Begriff „humanistische Musik" vollzogen. Dieser Begriff wird im Aufsatz „Über zukünftige Kirchenmusik" folgendermassen formuliert: Volk und Gott werden identifiziert[124]) und damit jede politische und soziale Handlung gewissermassen als Gottesdienst anerkannt. An und für sich hätte die Kirche bezüglich des wahren Gottesdienstes mit gutem Beispiel vorgehen sollen; denn die Kirche hatte von jeher die Aufgabe, den Dienst am Volk und an Gott zu gleicher Zeit im Gottesdienst zu verwirklichen. Sie ist aber in Zeremonien untergegangen und hat die ursprüngliche Bedeutung des Gottesdienstes vergessen. Die Musik soll nun die Menschen dem wahren Gottesdienst wieder zuführen; sie ist dazu erstens praedestiniert, denn sie war von jeher ein Bestandteil des wahren Gottesdienstes; zweitens ist sie dazu befähigt, denn die Musik birgt die Macht in sich, die Leute zu beeinflussen — man denke an die Marseillaise. Die Musik kann durch diese Mission eine neue Belebung in einer neuen Welt erfahren; wenn sie als ihre Quelle Volk und Gott anerkennt, braucht sie auch nicht mehr in den Tempeln bleiben, sondern sie kann ihre Wirkung auch ausserhalb der Kirche ausüben. Ja, das ist die neue Bedeutung und der neue Zweck, der Inhalt und die Substanz der Musik, die Menschheit dem wahren Gottesdienst zuzuführen. Diese Musik wird „humanistische Musik" genannt. Die humanistische Musik ist „weihevoll, stark und wirksam, sie vereinigt in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie ist zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig", sie wird das „fiat lux" der Kunst sein. Alle grossen Künstler, Dichter und Musiker werden ihren Beitrag zu diesem volkstümlichen, sich ewig verjüngenden Harmonieschatz spenden. „Komm, Stunde der Erlösung, wo Dichter und Künstler das „Publikum" vergessen und nur einen Wahlspruch kennen: Volk

---

[124]) Vgl. die Grundgedanken Lamennais, S. 40., Anm. 110.

und Gott!" — Als Ergänzung zum Begriff „humanistische Musik" sei noch das von Liszt selbst mitgeteilte Zitat aus dem Roman „La Sainte Baume" von d'Ortigue[125]) bezüglich der Entwicklung der Lehre Lamennais über die Künste, hier wiedergegeben: „Es gibt Feuergeister, die, gequält vom Bedürfnis, etwas zu lieben und zu glauben, sich zur Kunst geflüchtet haben, wie zum Altar einer Gottheit, bei welchem Wort ich die Kunst im weitesten Sinne erfasse, nämlich als die Betätigung des menschlichen Gedankens, als jedwede Äusserung der menschlichen Selbstverkündung, unter welcher Form es auch immerhin sein möge. Diese Geister — sie tragen der Kunst Glauben entgegen, individuellen Glauben, ohne logisches Denken, ohne Verstandesgrundlage, aber einen aufrichtigen Glauben des Instinkts und der Begeisterung, einen Glauben, der unwillkürlich die erste Bedingung des sich offenbarenden Genies ist. Unter allen höheren Äusserungen des Geistes erweckt die Kunst die allgemeinsten Sympathien. Wer weiss, ob nicht sie im hohen Grade dazu beitragen wird, zum Glauben zurückzuführen, ob nicht die Menschen, müde ihres vereinsamten Standpunktes, müde ihrer Systheme, in ihr ein Friedenszelt finden werden, das allen ermatteten, über sich selbst enttäuschten Geistern sich öffnet, um sie in seinem Inneren zu vereinen, ob nicht die Menschen von der Kunst zu einer Gemeinschaft, die zu erweitern und heben sie das Bedürfnis fühlen, zusammengeführt, und ob sie dann nicht die Religion zurückverlangen werden, die allein das höchste soziale Band zu schlingen vermag, die allein den neuen Einheitskeim besitzt, aus dem der Lebensbaum, in dessen Schatten die Menschheit erst ruhen wird, entspringt?"

Dass in diesen Ideen die allgemeinen romantischen Anschauungen voll aufgegriffen sind, ist offensichtlich. Im einzelnen lassen sich z. Bpl. die rein literarischen durch folgendes Zitat noch belegen, wo Liszt sich in der Herausbildung seines Begriffes auf Literaren beruft und seine Theorien ebenfalls mit Zitaten aus den Werken der letzteren unterstützt. „Ich bedauere, dass die meinen Artikeln gestellte enge Grenze es nicht gestattet, Stellen aus zeigenössischen Schriftstellern anzuführen, die auf die Zukunft unserer Sache ein helles Licht werfen würden. Ballanche, Lamartine und vor allem Victor Hugo haben die soziale Grösse der Kunst, 'dieser edlen Krone

---

[125]) Vgl. Liszts folgende Schrift „Über die Stellung der Künstler" GS. S 27. ff.

des niedergeborenen Genies', bewunderungswürdig erkannt und verkündet", sagt er selbst in den Artikeln „Zur Stellung der Künstler".[126])

Was die Sache der Kunst vom Standpunkt der Literatur aus bedeutet, ist, abgesehen von dem sozialistischen Hinweis auf Victor Hugo im Vorwort von „Chatterton" von de Vigny, mit folgenden, von Liszt selbst mitgeteilten Worten ausgedrückt: „Man erlaube mir", — sagt Liszt — „mich über diese Einwürfe,[127]) die noch so viele andere umfassen, ein wenig auszubreiten. Ihre Prüfung dürfte nicht ohne Nutzen für unsere Sache, für die Sache des Künstlers sein, von welcher de Vigny sagt, dass sie das unaufhörliche Martyrium, die unaufhörliche Aufopferung des Künstlers erfordere. 'Die Sache' — sagt er — 'sie ist das Recht, das er an das Leben hat. Die Sache ... sie ist das Brot, das man ihm vorenthält ... Die Sache ... sie ist endlich die sittliche Würde, die geistige Wiederherstellung, die soziale und religiöse Weihe der Kunst und des Künstlers, dessen Aufgabe es ist, das menschliche Bewusstsein nach allen Richtungen hin auszudrücken, zu betätigen, zu erhöhen und zu vergöttlichen!' — So konnte ein Dichter-Prediger mit Fug und Recht das ewig denkwürdige Wort aussprechen: 'Die Reinigung der Kunst ist die Reinigung der Menscheit'".

Alle weiteren in den Schriften Liszts vertretenen und sich auf die Musik beziehenden Prinzipien entspringen aus dem Begriff der „humanistischen Musik"; somit ist denn die Musik von Liszt in die Romantik einbezogen worden. Im Artikel „Über die Stellung der Künstler" zieht nun Liszt auf Grund des politischen Inhaltes des Begriffes „humanistische Musik" folgende Folgerungen. „Wohl wäre es eine schöne, herrliche Aufgabe, die Stellung der Tonkünstler in unserem sozialen Leben genau und ausführlich festzustellen, ihre politischen, individuellen, religiösen Beziehungen auseinanderzusetzen, ihr Elend, ihre Mühsale und Enttäuschungen zu beschreiben und oh! den Verband immer blutender Wunden zu zerreissen und energischen Protest gegen die drückende Ungerechtigkeit oder schamlose Borniertheit, welche die Künstler verletzt, quält und sich höchtens herablässt, sie als Spielzeug zu benutzen, zu erheben, ihre Vergangenheit zu prüfen, ihre Zukunft zu enthüllen, alle ihre Ehrentitel an das

---

[126]) Vgl. GS. S. 27.

[127]) Liszt spielt auf Einwürfe an, die ihm bezüglich des Artikels „Über die Stellung der Künstler" gemacht worden waren. — GS. S. 17. ff.

Licht zu ziehen, dem Publikum und der gedankenlosen, materialistischen Gesellschaft — diesen Männern und Frauen, die wir unterhalten und die uns Unterhalt geben — zu lehren: woher wir kommen, wohin wir ziehen, worin unsere Aufgabe besteht, wer wir mit einem Worte sind, die von den höchsten Gefühlen der Menschheit Zeugnis abzulegen und sie mit edler Treue zu pflegen von Gott selbst praedestiniert erscheinen — diese gottgesalbten, niedergeschmetterten, in Fesseln geschmiedeten Menschen, die dem Himmel die heilige Flamme geraubt haben, die dem Stoff leben, dem Gedanken Form verleihen und uns, indem sie uns die Verwirklichung unserer Ideale zeigen, mit unwiderstehlichen Banden zur Begeisterung, zur himmlischen Offenbarung emporziehen — wer sie sind, diese Schöpfermenschen, diese Evangelisten und Priester einer unauslöschlichen, in alle Herzen unaufhörlich eintretenden und wachsenden geheimnisvollen Religion: sicherlich, das alles, was sich schon von selbst so laut bezeugt, mit erhobener Stimme auch den taubsten Ohren zu predigen und zu verkünden, wäre eine schöne, herrliche Aufgabe!"[128]) Auf dieser Grundlage erfolgt dann die folgende Einteilung der Künstler:" ... ohne uns hier an die philosophische und sprachliche Definition des 'Musikers' zu wagen, teilen wir mit Jean-Jacques[129]) und der übrigen Welt die Künstler in drei Klassen ein, in

ausführende,
schaffende und
lehrende Künstler.

Zwar erwähnt Rousseau diese letzteren nicht, aber es gab, wie es scheint, zu seiner Zeit noch nicht jene Menge von Individuen, die weder schaffend, noch ausübend zu wirken verstanden und sich damit begnügten, die Fortschritte der Kunst auf indirektem Wege zu fördern".[130]) Diese Einteilung führt ihn dann zu den Überlegungen

---

[128]) GS. S. 5.

[129]) Über die Beziehungen der französischen Romantik zu Rousseau vgl. Anm. 100.

[130]) Liszt sagt: „Auch sollte man glauben, dass die so sehr ausgedehnte musikalische Kritik eine vierte, und zwar den anderen überlegene Klasse von Musikern hätte bilden sollen; da aber bisher unsere gelehrten Herren und Richter, mit Ausnahme einiger verehrungswürdiger und kenntnisreicher Männer, es noch nicht der Mühe wert gehalten haben, etwas mehr als die sieben Noten der Tonleiter zu erlernen, so möchte ich befürchten, unhöflich zu erscheinen,

darüber, worin der wahre Sinn der Konservatorien, Theater, philharmonischen Gesellschaften, Konzerte und der Kirchenmusik bestehe. Den in mannigfache Einzelheiten zerfallenden Überlegungen liegen die im vorigen Artikel zusammengefassten Prinzipien zu Grunde. Die Konservatorien, Theater, Konzerte u. s. w. sollen alle sozusagen als Einzelerscheinungen, Verzweigungen einer grossen Vereinigung der Künstler aufgefasst werden, einer Vereinigung, die die Künstler aus dem Wesen ihrer Mission heraus, gleich der in der Kirche versinnbildlichten priesterlichen Mission, zustande bringen durften und sollten. „Wir fordern alle Musiker auf: ein Band der Gemeinschaft, der Verbrüderung, ein heiliges Band zu knüpfen, einen allgemeinen Weltverband zu begründen, dessen Aufgabe darin besteht:

1. die emporstrebende Bewegung und die unbeschränkte Entwicklung der Musik hervorzurufen, zu ermutigen und zu betätigen;

2. die Stellung der Künstler zu heben und zu adeln durch Abschaffung der Missbräuche und Ungerechtigkeiten, denen sie ausgesetzt sind, und die notwendigen Massregeln im Interesse ihrer Würde zu treffen". Man fordere „*a)* die Gründung einer alle 5 Jahre abzuhaltenden Versammlung für religiöse, dramatische und symphonische Musik usw.; *b)* die Einführung des Musikunterrichts in den Volksschulen; ... bei dieser Gelegenheit die Schaffung einer neuen Kirchenmusik; *c)* die Wiederherstellung der Kapelle und die Verbesserung des Chorgesanges in allen Pariser Kirchen und in der Provinz; *d)* Generalversammlungen der philharmonischen Gesellschaften nach der Art der grossen Musikfeste Englands und Deutschlands; *e)* ein lyrisches Theater, Konzerte, Kammermusikaufführungen u. s. w.; *f)* eine Fortschrittschule der Musik ausserhalb des Konservatoriums ...; *g)* einen Lehrstuhl für Musikgeschichte und Philosophie; *h)* eine wohlfeile Ausgabe der bedeutendsten Werke alter und neuer Komponisten seit der Renaissance der Musik bis auf unsere Zeit". Eine Veröffentlichung, in der die Entwicklung der Musik vom Volkslied bis zur Chorsymphonie Beethovens dargestellt werde, sollte den Titel „Pantheon der Musik" haben. Die begleitenden Biographien sollten eine Encyklopädie der Musik bilden.

Eine weitere Folgerung der „humanistischen Musik" ist das Aufkommen der Idee einer Programmusik. Der Begriff „humanisti-

---

und reihe sie darum dem gewöhnlichen Namen „Musiker" nicht ein: diese Herren haben sich unverkennbar ein höheres Ziel gesteckt!" GS. S. 10, 11.

sche Musik" birgt nämlich die Möglichkeit eines Zusammengehens der Musik mit aussermusikalischen, d. h. politischen, literarischen, religiösen, philosophischen Substanzen schon in sich. Jedoch stellt sich Liszt die Frage, ob diese konkreten Beziehungen vom Menschen erfasst werden könnten, ob die Kritik — wie Liszt vorderhand die Frage formuliert — den dem Komponisten vorschwebenden Ideen, die er, um sie der Menschheit zuzuführen, in sein Werk aufnehme, das richtige Verständnis entgegenbringen werde. Die Antwort darauf ist die folgende: „Der Musiker, welcher sich an der Natur begeistert, ohne sie zu kopieren, haucht in Tönen die zartesten Geheimnisse seiner Bestimmung aus. Er denkt, er fühlt, er spricht durch sie. Da aber seine Sprache willkürlicher und unbestimmter ist als jede andere und, gleich den schönen goldenen Wolken beim Sonnenuntergange, jede Form annimmt, welche die Phantasie des einsamen Wanderers ihnen zuerteilt, nur zu leicht sich den verschiedensten Auslegungen leiht, so ist es nicht unnütz und vor allem nicht lächerlich — wie man so häufig zu sagen beliebt —, wenn der Komponist in einigen Zeilen die geistige Skizze seines Werkes angibt und, ohne in kleinliche Auseinandersetzung und ängstlich gewahrte Details zu verfallen, die Idee ausspricht, welche seiner Komposition zur Grundlage gedient hat. Der Kritik steht es sodann frei, eine mehr oder weniger schöne und glückliche Manifestation des Gedankens zu tadeln oder loben. Sie wird dann fehlerhafte Erklärungen, gewagte Folgerungen, müssige Auseinandersetzungen der Intentionen, welche der Komponist nie gehabt, sowie endlose Kommentare, die alle auf nichts fussen, vermeiden. Es erscheinen heutzutage wenig Bücher, die nicht von einer langen Vorrede, sozusagen von einem Buch über das erste eingeleitet wären. Diese Vorsicht, überflüssig, wenn es sich um ein in populärer Sprache abgefasstes Buch handelt, wird sie nicht gegenüber dem Verständnis der Instrumentalmusik eine absolute Notwendigkeit? Ich meine nicht für *die* Instrumentalmusik, wie man sie bis jetzt abgefasst und begriffen hat, und die — Weber und Beethoven ausgenommen — einem nach symmetrischem Plane angeordneten Viereck gleich sich nach Kubikfussen messen lässt, nein! ich meine für die Instrumentalkompositionen der modernen Schule, welche meistens die Besonderheit der Subjektivität zum Ausdruck bringen. Ist es nicht zu beklagen, dass z. B. Beethoven, den zu verstehen so schwer ist, und über dessen Intentionen man so schwer zur Einigung gelangt, nicht summarisch den Grundgedanken einiger seiner

grossen Werke nebst den hauptsächlichen Modifikationen dieses Gedankens angegeben hat? Ich habe die feste Überzeugung, dass es über Kunstwerke zu einer Art von philosophischer Kritik kommen muss, die niemand besser auszuüben versteht, als der Künstler selbst".[131])

Aus dieser Theorie öffnen sich dann Ausblicke auf eine kosmische Steigerung der Liszt'schen Romantik. Denn bald folgt gerade aus der Unbestimmtheit der Musik, der zu entgehen die Idee der Programmusik versuchen sollte, als die humanistischen Ideen in ihrer Tendenz, alles in Beziehung mit Gott, mit dem Göttlichen zu bringen, die unverkennbaren Zeichen eines Pantheismus annehmen, ein Höherstellen der Musik über die Literatur und alle anderen Künste. Dieser pantheistische Zug kommt selbst in Liszts Schriften oft zum Ausdruck. „Eine Religion so sehr verflüchtigen, dass sie ausserhalb jeder äusseren Erscheinung steht, — heisst das nicht am Werke Gottes mäkeln wollen, am Werke dieses erhabenen Meisters, der in der Schöpfung der Welt und des Menschen sich zu gleicher Zeit als der ewige, unendliche und allmächtige Dichter, Baukünstler, Musiker und Bildner erweist?"[132]) Diese Beziehung zum Göttlichen, zur räumlichen und zeitlichen „Unendlichkeit und Ewigkeit", also Beziehungen, die ins Grenzenlose sich auflösen, in Verhältnisse, die vom Intellekt nicht mehr fassbar sind, kann durch ihre schon erwähnte Unbestimmtheit die Musik am besten, besser, als jede andere Kunst, offenbaren. So ist es zu verstehen, dass Liszt die Musik die „erste der schönen Künste"[133]) nennt, dass für ihn die Musik identisch ist mit der Natur, in der die Beziehungen zum Göttlichen nach der pantheistischen Lehre sich, wenn auch von der Menschheit verkannt, seit jeher offenbarten.[134]) Er spricht davon, aus seiner Genfer Wohnung mit seiner Musik die „umliegenden Berge mit verworrenem Echo zu füllen".[135]) Im III. Reisebrief an G. Sand schreibt er: „Der Künstler ist allein. Werfen ihn die Ereignisse in den Schoss der Gesellschaft, so schaft seine Seele sich inmitten des unharmonischen Treibens eine undurchdringliche Einsamkeit, zu der selbst

---

[131]) GS. S. 130.

[132]) Vgl. „Reisebriefe etc. An G. Sand. 1837". GS. S. 118.

[133]) Ebenda.

[134]) Vgl. S. 36., Anm. 112.

[135]) Vgl. „Reisebrief etc. An G. Sand, 1935". — GS. S. 123. Ferner auch in diesem Zusammenhang die S. 77. ff. mitgeteilten Zitate aus der Vorrede zum „Album d'un voyageur" (vgl. GA. IV.).

die Menschenstimme keinen Eingang mehr findet ... Hier, zurückgezogen wie in ein Heiligtum, betrachtet und verehrt er das Ideal, welches sein Leben zu verwirklichen trachtet. Hier erscheinen ihm göttliche, unfassbare Gestalten; Farben, wie sein Auge sie an den schönsten Blumen im Glanze des Lenzes nie sah. Hier hört er die Harmonie der Ewigkeit, deren Kadenz die Welten regiert, und in welche sich alle Stimmen der Schöpfung vereinigen zu einem wunderbaren überirdischen Konzert".[136]) Diese Naturbetrachtung gibt auch seiner Theorie über die Programmusik eine eigenartige Färbung, wie schon aus dem Artikel über Schumanns Klavierkompositionen hervorgeht.[137]) Besonders interessant ist, dass Liszt, wie es schon vorhin angedeutet wurde, die Folgerung zieht, dass es nach

---

[136]) Die musikalische Deutung des Begriffes „Harmonie" in der These „Harmonie des Weltalls" wird hier spielerisch verwendet und ausgesponnen.

[137]) GS. S. 104: „Hier tritt uns die grosse Frage bezüglich der dichterischen und malerischen, der 'pittoresken' Musik, ob mit oder ohne Programm, entgegen, eine Frage, die, obgleich oft angeregt, doch selten mit Hingabe und Scharfsinn behandelt worden ist. Man wollte voraussetzen, dass die sogenannte malerische Musik oder 'la musique pittoresque' die Praetension habe, mit dem Pinsel rivalisieren zu wollen, dass sie erstrebe, den Anblick der Wälder, das Rinnen des Rieselbächleins zu malen wie der Maler. — So etwas heisst das Absurde voraussetzen. — Es ist ersichtlich, dass Dinge, die nur objektiv der äusseren Wahrnehmug angehören, der Musik in keiner Weise Anknüpfungspunkte zu geben vermögen, und dass der letzte Schüler der Landschaftmalerei mit einigen Kreidestrichen eine Ansicht getreuer wiedergeben wird als der mit allen Hilfsmitteln des geschicktesten Orchesters operierende Musiker. Aber dieselben Dinge werden, sobald sie in Beziehung mit dem Seelenleben treten und sich, wenn ich so sagen darf, subjektivieren, zur Träumerei, zur Betrachtung, zum Gefühlsaufschwung: Haben sie dann nicht eine eigentümliche Verwandtschaft mit der Musik? Und würde diese nicht im Stande sein, sie in ihre geheimnisvolle Sprache zu übersetzen? Wenn die Nachahmung der Wachtel und des Kukucks in der Pastoral-Symphonie von einer strengen Kritik wie eine Kinderei taxiert wird: soll man daraus schliessen, dass Beethoven ein Unrecht begangen habe, der Seele Eindrücke zu geben, wie sie ein lachendes Landleben, eine schöne Landschaft, ein durch Gewittersturm gestörtes ländliches Fest hervorzubringen vermögen? Zaubert nicht Berlioz in seiner „Harold-Synphonie" dem Geiste wundervolle Bergszenen, sowie das zur Andacht stimmende und sich plötzlich in Bergesklüfte verlierende Abendgeläute vor?... Doch dieses Thema, das mehrfache Beziehungen zu dem berühmten Streite zwischen den Klassikern und den Romantikeren in sich trägt — einem Streite, bei dem es noch nicht einmal zu einer genauen Begrenzung des gegenseitigen Kampfgebietes gekommen ist —, hier zu entwikeln, würde uns zu weit führen".

dem ganzen Wesen der Musik eigentlich seit jeher Programmusik gegeben habe; dass diese Musik als solche eigentlich auch in den grossen geschichtlichen Epochen, wie in der Antike, schon anerkannt worden, dass sie aber in den letzten Jahrhunderten als solche verkannt worden sei. In den Artikeln „Zur Stellung der Künstler", in welchen er sich „Schüler der Natur und Wahrheit" nennt, sagt er: „Heute, indem man störend in die natürliche Entwicklung der Einzelteile der Gesamtheit eingreift, zerreisst man die Entwicklung dieser Gesamtheit selbst, das grosse harmonische Leben des unendlichen Alls. Von dieser Wahrheit hat uns hauptsächlich die Durchforschung des Ursprungs sowie der allmählichen Schicksale der Musik überzeugt. Keine Kunst, keine Wissenschaft — die Philosophie ausgenommen — hat wie sie das Recht, auf eine ruhmvolle Vergangenheit, auf eine so uralte Synthese Anspruch zu erheben. Gehen wir zurück bis zu den ältesten Zeiten, so finden wir die berühmtesten Männer, die ehrwürdigsten Philosophen und Gesetzgeber vor ihrer Wiege knieen."[138]) — In dieser geschichtlichen Beweisführung ist der Keim dessen zu suchen, dass Liszt viele Musiker, die in den letzten Jahrhunderten sozusagen „verkannt" waren, nun gewissermassen „richtig deuten" will. Mit einem Wort ist darin der Grund seiner Verromantisierung gewisser Komponisten und damit der Sinn seiner Transcriptionen zu erkennen (Vgl. z. B. das Beethoven erwähnende Citat oben S. 51). Eine der charakteristischesten Äusserungen Liszts über Bach ist bei Göllerich[139]) mitgeteilt: „Manche Anfänge seiner Praeludien erinnern mich an Chopin."[140])

Die kosmische Bedeutung der Musik spiegelt sich in jenen Gedanken Liszts am entscheidendsten wieder, die schon in seinem Bericht über Italien an D'Ortigue angeschnitten und im Brief an Hector Berlioz vollständig ausgesprochen sind. Im Bericht an d'Ortigue

---

[138]) Weiter werden Aegypter, Perser, Chinesen (Li-ki) und Griechen angeführt (Pythagoras; Hermes, der die Musik als die Kenntnis der Ordnung aller Dinge bezeichnet; Plato, der behauptet, dass alles im Weltall Musik sei; Hesychius, der allen Künsten den Namen „Musik" beilegte. Orpheus mit der Leier wird zum Symbol). GS. S. 7 ff.

[139]) Göllerich, Aug.: Franz Liszt. Marquardt & Co. 1908. Seite ?

[140]) Vgl. ferner: „Selbst der klassische Mozart hat allerlei *Effekte* und *Tonmalereien* nicht verschmäht. Der deutsche Michel hat sich aber einen ihm ähnlichen Mozart fabriziert". (Göllerich a. a. O.) — „Bach hat höchstens zwei bis drei so *schöne* Praeludien geschrieben, wie das zur g-Moll Fuge". (Ebenda).

spricht er davon, in der „heiligen Caecilie" von Raffael das Symbol der Musik erkannt zu haben. Denn in diesem Gemälde habe sich der Künstler als der grösste Dichter, Philosoph und Maler in einer Person gezeigt. Ein neuer Begriff der „Allgewalt der Musik" sei damit mit bewusster Beziehung auf die Möglichkeit der Vereinigung aller Künste in der Musik geschaffen. Von hier sei nur ein kleiner Schritt zum Gedanken der „Allkunst". Darüber spricht sich Liszt im genannten Brief an Hector Berlioz folgendermassen aus: „Die Musik der Sixtinischen Kapelle, diese Musik, die gleich den Freskowerken Raffaels und Michel Angelos von Tag zu Tag mehr ver ändert und verwischt wird, hat mich zu Nachforschungen von höchstem Interesse geleitet. Nachdem ich einmal auf diesem Pfade vorgedrungen, war es mir unmöglich, mich zu beschränken oder zurückzuhalten ... Das Schöne, in diesem Lande privilegiert, zeigte sich mir in seinen reinsten, in seinen erhabensten Formen. Meinem staunenden Auge erschien die Kunst in ihrer ganzen Herrlichkeit; es sah sie enthüllt in ihrer ganzen Universalität, offenbart in ihrer ganzen Einheit. Jeder Tag befestigte in mir durch Fühlen und Denken das Bewusstsein der verborgenen Verwandschaft der Werke des Genies. Raffael und Michel Angelo verhalfen mir zum Verständnis von Mozart und Beethoven; in Johann von Pisa, Fra Beato, Francia fand ich eine Erklärung für Allegri, Marcello, Palestrina; Tizian und Rossini erschienen mir wie Gestirne gleicher Strahlenbrechung. Das Colosseum und der Campo Santo sind der heroischen Symphonie und dem Requiem nicht so fremd, als man wähnt. Dante hat seinen künstlerischen Widerhall in Orcagna und Michel Angelo gefunden: vielleicht findet er eines Tages seinen musikalischen im Beethoven der Zukunft."[141])

Die kosmische Deutung der Musik ist am besten auch darin zu erkennen, wie Liszt über die Subjektivität der Musik denkt. Mit Bezug auf das reine Klavierschaffen[142]) meint er: „Das Klavier hat also einerseits die Fähigkeit der Aneignung, die Fähigkeit, das Leben aller in sich aufzunehmen; andererseits hat es sein eigenes Wachstum, seine individuelle Entwicklung. Es ist, um uns eines Wortes aus dem Altertum zu bedienen, *Mikrokosmos, Mikrodeus* — kleine Welt, kleiner Gott". Der Künstler ist an und für sich auch Mikrokosmos, Mikrodeus, folglich im steten Zusammenhang zum Makrokosmos.

---

[141]) GS. S. 253. — Vgl. über Wagners Gesamtkunstwerk im I. Kap. S. 36.
[142]) Vgl. auch Kap. III. S. 74. ff.

Makrodeus. Darum ist das sich subjektiv Äussernkönnen einer der Hauptwerte der Künste; darum ist dieser Wert in der neuen Musik vorhanden und darum wird sie von Liszt überhaupt als etwas Besonderes angesehen. „Ich meine nicht die Instrumentalmusik,[143]) wie man sie bis jetzt aufgefasst und begriffen hat und die — Weber und Beethoven ausgenommen — einem nach symmetrischem Plane angeordneten Viereck gleich sich nach Kubikfussen messen lässt; nein, ich meine die Instrumental-Kompositionen der modernen Schule, welche meistens die Besonderheit der Subjektivität zum Ausdruck bringen".[144]) Im Subjektiven ist das Erfassen der göttlichen Beziehungen allein möglich. „Arme, arme Künstler, die wir sind! Wahrhaftig, Augenblicke sind uns gegeben, die uns wähnen machen, die Erkenntnis des Göttlichen zu fassen — Augenblicke, in denen wir uns einer geheimnisvollen Empfängnis wie eines übernatürlichen Einblicks in die Welten bewusst werden; doch kaum sind wir bestrebt, diese Empfindungen zu verkörpern, diese Schwingungen der Seele festzuhalten, so entschwebt der Traum, verschwindet der Gott, und der Mensch bleibt allein vor einem leblosen Gebilde, welchem die Blicke der Menge bald vollends den letzten täuschenden Zauber rauben, den es für ihn gehabt". (GS. S. 174). Das höchste Ideal ist daher für Liszt jener Künstler, der „urplötzlich schafft",[145]) und sei es allein in der Interpretation. Die Scheidung zwischen Interpret und Komponist ist deshalb fast eine Unmöglichkeit, die dem wahren Musiker nur Leiden bereitet.[146])

Endlich wird die kosmische Deutung der Musik aus den mannigfachen resignierten Bemerkungen Liszts über die Unmöglichkeit der vollständigen Verwirklichung der romantischen Ideale gewissermassen im negativen Sinne klar. Diese Erkenntnis wird bewusst zum ersten Male auch im Brief an George Sand ausgesprochen: „Komme ich auf mich selbst zurück, so muss ich vor Scham und Verlegenheit über den irdischen Staub erröten, den meine Füsse auf dem prosaischen Weg, welchen ich wandere, aufwirbeln; erröten, wenn ich an Ihre stolzen Ahnungen, an Ihre schöne Träume über das soziale Wirken der Kunst, welcher mein Dasein geweiht

---

[143]) Vgl. das Zitat auf S. 51.

[144]) Vgl. den „Reisebrief" an G. Sand. 1837. No. II. — GS. S. 130, 131.

[145]) Vgl. den „Reisebrief etc." an Maurice Schlesinger, 1838. GS. S. 191. 192.: „Bei den Rollen der Schoberlechner (Sängerin an der Mailänder Scala) weiss man alles voraus, alles ist gut gelernt, nichts urplötzlich geschaffen".

[146]) Vgl. „Reisebriefe etc. an G. Sand. No. III. 1837". GS. S. 138.

ist, denke und Sie neben die finstere Entmutigung stelle, die sich meiner oft beim Anblick der Wirklichkeit bemächtigt, wenn ich dieses ohnmächtige Tun vergleiche mit dem heissen Verlangen, das Nichts des Geschaffenen mit dem Unendlichen des Gedankens, die Wunder, welche in alten Zeiten die dreimal heilige Leier sympathisch, sinnerneuernd vollbringen durfte, mit der niedrigen, sterilen Stellung, in welche man sie heutzutage einschränken zu wollen scheint!"[147]) Diese Resignation über die Ohnmacht, die den Menschen ergreift und ergreifen muss, wenn er an die Verwirklichung seiner unendlichen Ideale gehen will, schlägt in Liszts Brief an Heine in Sarkasmus um: „Sie beschuldigen mich eines Charakters, der ‚schlecht sitzt' (mal assis), und zum Beweis hierfür zählen sie viele Dinge her, die ich, wie sie behaupten, alle mit Eifer ergriffen hätte: die ‚Reitställe der Philosophie', aus denen ich mir ein Steckenpferdchen, ein ‚dada' nach dem anderen gewählt habe. Aber sagen Sie: sollte diese Anschuldigung, die Sie auf mich, auf mich allein werfen, des Rechtes und der Billigkeit wegen nicht unserer ganzen Generation zur Last gelegt werden? Bin denn ich allein es, der in der Zeit, in der wir leben, ‚schlecht sitzt' (mal assis)? Sitzen wir denn nicht alle zusammen trotz unserer schönen gotischen Fauteuils und unserer Kissen à la Voltaire ‚sehr schlecht' zwischen einer Vergangenheit, von der wir nichts mehr wissen wollen, und einer Zukunft, die wir nicht kennen?"[148]) — Die unfassbare Spannweite der Ideen verdunkelt sich ihm manchmal in dem Masse, dass er am Sinn seines Daseins zu zweifeln beginnt. „Das ist die Stunde[149]) ... in der ich darüber nachdenke, welche geheimnisvolle Macht sie, die armen Binsen der Paludes de l'Adriatique und mich, den Sohn der Donau, zusammengebracht habe, beide um zerbrochen zu werden — sie heute Abend durch mich, nachdem sie mir zu einem Traumstündchen verholfen, ich morgen durch eine unbekannte Hand, nachdem ich zu — ich weiss nicht was gedient. — ". — In diesem Zusammenhang ist es zu verstehen, dass die Musik auf Liszt, wie immer, die „gewohnte Wirkung" ausübt, sich „inmitten aller vereinsamt" zu fühlen;[150]) dass er sich einem gewissen Indifferentismus geneigt fühlt — „Ich ahne die Traurig-

---

[147]) GS. S. 116.

[148]) GS. S. 200. ff.

[149]) Im Reisebrief an H. Heine. GS. S. 203.

[150]) Vgl. „Reisebriefe etc. An Lambert Massard. 1838". GS. S. 215.

keit und Trostlosigkeit (l'ennuis'),[151]) welche Du" – schreibt er an Berlioz – „unter dem Deckmantel des Indifferentismus verbirgst" — dass er aber diese Einsamkeit gewissermassen als die Quelle der wahren Erkenntnis der die Welt und das All umfassenden Ideen anerkennen zu müssen glaubt — „in der Einsamkeit liegt eine Sprache, welche laut zu denen spricht, die sie beachten." — Oftmals klagt Liszt wegen der Unausführbarkeit der romantischen Ideen die französische Gesellschaft an.[152]) Schon in seinem Aufsatz über die Klavierkompositionen Schumanns spricht er davon, dass es bei den Musikwerken zwei grosse Gattungen gebe: „Sachen von allgemein verständlichem und brillantem Ausdruck und breiter Anlage" und „andere, innige, in einsamer Begeisterung empfangene Werke, bei denen die Phantasie vorherrscht und die ihrer Natur nach nur von einer kleinen Anzahl geschätzt werden können." – Den Grund dafür, dass das Publikum sich nicht jener kleinen Anzahl der Auserwählten anschliessen kann, sieht Liszt in der unvollkommenen musikalischen Bildung. „Es ist Tatsache, dass gegenwärtig nur wenigen eine gründliche musikalische Bildung zu eigen ist. Die Majorität ignoriert die ersten Elemente der Musik und nichts ist selbst in den höheren Klassen seltener, als ein ernstes Studium unserer Meister."[153]) — Ganz klar wird die französische Gesellschaft in den Worten Liszts über die sonderbare künstlerische Stellung Lamartines angeschuldigt: „Saint-Point ist ein reizender Wohnort. Hier gibt sich Lamartine mit Eifer seinen departementalen Pflichten hin, so wie unser parlamentarischer Brauch sie vorgezeichnet hat — für den gewöhnlichen Menschen, der sich unter Dichtern und Künstlern nur ausserhalb aller Wirklichkeit stehende Wesen vorstellt, welche sich nur von Chimären nähren und wie Gott Brahma in leuchtender Finsternis entschlummern, eine Sache des fortgesetzten Erstaunens. Lamartine, der Geschworene, Lamartine, das

[151]) L. Ramann teilt a. a. O. Bd. I. S. 212 unter Hinweis auf eigene Worte Liszts einen Kommentar des Begriffs „Ennui" mit (vgl. auch Vorrede zur GA. IV.): „Ennui ist in dem tiefen Sinn zu fassen wie Bossuet es gebraucht cet inexorable ennui qui est le fond de la vie humaine, nämlich als „Trübsal der armen Menschenkinder" (Liszt), oder auch in dem Sinn, wie es französisch in Hiob heisst: Pour quoi, mon Dieu, suis-je contraire à vous et plein d'ennui pour moi-même? — ein Zitat, welches Liszt ebenfalls im Zusammenhang mit dieser Komposition (Harmonies poétiques et religieuses) zu geben liebte".

[152]) Vgl. in diesem Zusammenhang S. 25.

[153]) Vgl. GS. S. 140.

Mitglied des Staatrats, Lamartine der Deputierte ist für viele eine Anomalie, ein Rätsel. Die guten Leute halten sich an den Pegasus und Helikon; sie wissen noch nicht, dass in unserer modernen Civilisation Dichter und Künstler keine Parias sind, deren Genie sie von der übrigen Menschheit trennt, dass sie im Gegenteil zu den Menschen gehören, die mit allen leben und in Gemeinschaft mit denen lieben, arbeiten, leiden, welche lieben, arbeiten, leiden, dass sie in ihren Gebräuchen und Gewohnheiten ebenso wenig phantastisch sind, wie der harmloseste Bürger von Carpentras oder von Tarascon."[154]) — Ein Moment ist in der Resignation Liszts und seiner Beschuldigung der französischen Gesellschaft bisher noch fast unerkannt geblieben, dass sie ihm nämlich den Ausblick auf neue, ausserromanische Gebiete eröffnen. So stellt er in den Artikeln „Zur Stellung der Künstler" die Musikfeste in England und Deutschland als Muster für die vom Staat zu arrangierenden Musikfeste hin.[155]) Der resignierten Bemerkung, dass in Frankreich in den letzten Zeiten eine Übertreibung des „Byronisierens, Wertherisierens[156]) aufkomme, wird die idealere Situation in Deutschland gegenübergestellt. „Der Titel der Sonate Op. 11. von Schumann ist in ein Geheimnis gehüllt, das möglicherweise in Frankreich, wo man poetische Dinge mit excentrischen vermengt und gleich diesen verwirft, als affektiert erscheinen dürfte. Doch in Deutschland ist dem nicht so. Das Publikum lässt sich von den Phantasien des Künstlers nicht abschrecken; es weiss, dass man den schaffenden Künstler nicht quälen darf, dass, wenn das Werk schön ist, man das Gefühl oder die Laune, welche es eingegeben hat, respektieren muss."[157]) Besonders in den letzten Jahren des frühen Klavierschaffens richtet sich der Blick Liszts bewusst nach Deutschland. Über seine Konzerttournée in Wien berichtet er: „Ich muss es gestehen, seit ich Klavier spiele und in öftere Berührung mit Dilettanten aller Länder trete, habe ich nirgends ein so liebenswürdiges Publikum gefunden, wie in Wien.[158]) Es ist enthusiastich, ohne blind zu sein, streng ohne

---

[154]) Vgl. GS. S. 162, 163.

[155]) Vgl. GS. S. 54.

[156]) Der Grund dafür liegt in der sozialistisch-humanitären Richtung der Romantik, vgl. S. 41.

[157]) Vgl. GS. S. 102.

[158]) Vgl. S. 22. — Die Wiener Konzerte bedeuten die Grenze des frühen Klavierschaffens. — Die oben zitierte Stelle ist GS. S. 226 (Reisebrief etc. An Lambert Massard. 1838).

Ungerechtigkeit; sein vernünftiger Eklektizismus nimmt die Berechtigung jeder Richtung an und verwirft nicht aus Vorurteil. Wäre in Wien nur etwas mehr Bewegung und Tätigkeit, etwas mehr vom ‚savoir faire', dessen in Paris vielleicht z u v i e l ist, so würde es ohne Zweifel das Zentrum der musikalischen Welt werden." — In seinem letzten Reisebrief, an Hector Berlioz, sind die Tendenzen nach auswärts, über die Grenzen der Romania eindeutig ausgesprochen.[159]) „Bald werde ich Italien verlassen. Ich reise nach Wien. Am 10. November führt man daselbst Mendelssohns Paulus auf — da will ich dabei sein. Willst Du nicht auch kommen? Willst Du dem Deutschen Lande nicht Deine Symphonien, die e s verstehen und liebgewinnen wird, vorführen? Deutschland ist ihre wahre Heimat. Es sind ja kraftvolle, nordische Gewächse, die starken Boden verlangen und die, in zu leichte Erde gepflanzt, nicht den ganzen Reichtum ihrer düsteren und mächtigen Vegetation entfalten. Deutschland ist das Land der Synphoniker; es ist das Deine. Überall sonst mögen sie von der Mode für einen Augenblick willkommen geheissen werden — hier nur erwartet sie tiefe bleibende Sympathie. Mögen immerhin die Italianismen unserer Tage die elegante Welt wie in Frankreich den ernsten Schöpfungen entfremden, — ein zahlreiches und verständnisvolles Publikum verbleibt darum doch der gediegenen Musik. Das Studium der Kunst ist im allgemeinen weniger oberflächlich, das Gefühl ist wahrer, die Gewohnheiten besser, und Mozarts, Beethovens und Webers Überlieferungen sind nicht verloren gegangen. Diese drei Genies haben in Deutschland mächtig Wurzel gefasst."

---

[159]) Vgl. GS. S. 255. — Ist übrigens auch für die Stellung von Berlioz (vgl. S. 32, 33) bezeichnend.

III. DER STIL DER FRÜHEN KLAVIERWERKE

1. Die musikalische Entwicklung Liszts bis zum Jahre 1834

Die Schriften Liszts, in denen sich seine Romantik sozusagen theoretisch herausbildete, d. h. vielmehr in das Bewusstsein seines Intellekts gehoben wurde, entstanden in den Jahren von 1834 bis 1840.[160]) Im Jahre 1834 aber erscheint auch seine erste Originalkomposition, das Klavierstück „Harmonies poétiques et religieuses."[161]) Diese Tatsache allein könnte schon beweisen, dass der Stil der frühen Klavierwerke in der praktisch-musikalischen Verwirklichung der allgemeinen, in den aussermusikalischen romantischen Ideen fussenden romantischen Musikanschauung Liszts besteht. Andererseits aber beweist dies auch seine musikalische Entwicklung bis zum Jahre 1834, in der ein sich in mannigfaltiger Weise offenbarendes Suchen nach einem Musikstil, das seine voranreifenden theoretischen Anschauungen[162]) befriedigen könnte, zu erkennen und ferner die Herausbildung einer fruchtbaren, jedoch zunächst immer noch theoretischen Grundlage festzustellen ist, auf der die praktisch-musikalische Verwirklichung seiner allgemeinen Musikanschauung

---

[160]) Vgl. die Aufzählung seiner Schriften, S. 21—22.

[161]) Vgl. S. 11.

[162]) Vgl. die Schilderung auf S. 42. ff. — Diese Verzögerung der Vollendung der musikalischen Romantik ist nicht unverständlich, wenn man an das Vorwiegen der ausserliterarischen und ausserästhetischen Momente in den romantischen Entwicklungen denkt (vgl. S. 37. ff.), denen selbst die Literatur gewissermassen nachhinkte (vgl. 41). Und auch dann konnten sie die von den ausserliterarischen Momenten herkommenden Anregungen leichter verarbeiten und in sich aufnehmen, wie das die Musik hätte tun können. Ausserdem sind in der französischen literarischen Romantik kaum direkte Beziehungen zur Musik aufzufinden; vgl. in diesem Zusammenhang noch Anm. 174., ferner oben die folgenden Untersuchungen.

erfolgen konnte. Für das Suchen an und für sich können wir in den Schriften Liszts Bestätigung finden; so in den folgenden Zeilen:[163] „Ich bekenne offen, schon mehrmals hat es mich lebhaft angezogen, mich über die Wichtigkeit und, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, das in die Augen Fallende des Gegenstandes[164] auszusprechen; allein zu sehr von eingehenden Kompositionen und Exekutionsstudien in Anspruch genommen, konnte ich in Ermangelung der Zeit und des Talents nur sehr stückweise anderweitige Fragen in den Kreis meiner Besprechungen ziehen". — Am auffallendsten aber ist die Sterilität Liszts dieser Zeit[165] und der biographisch nachweisbare Gedanke über das Aufgebenwollen seiner Künstlerlaufbahn.[166] In diesen Gedanken kommt nämlich die Verstimmung über die Einsicht zum Ausdruck, dass die praktisch-musikalische Verwirklichung der romantischen Ideen auf ungeahnte Schwierigkeiten gestossen ist. Man vgl. in diesem Zusammenhang folgenden Satz Liszts über sein eigenes Schriftstellern:[167] „Ich schreibe nicht um zu lehren — ich *leide* und darum *frage* ich . . ."[168]. Noch offensichtlicher wird dies aus den folgenden Zeilen Liszts:[169] „Als der Tod mir den Vater geraubt hatte und ich allein nach Paris zurückgekehrt war und zu ahnen begann, was die Kunst werden könne, was der Künstler werden müsse, war ich wie erdrückt von den Unmöglichkeiten, die sich von allen Seiten dem Weg entgegenstellten, den sich meine Gedanken vorgezeichnet hatten. Überdies nirgends ein sympathisches Wort des Gleichgesinntseins findend — nicht unter den Laien und noch weniger unter den Künstlern, die in bequemer Gleichgültigkeit dahinschlummerten, die nichts von mir und

[163]) Vgl. „Zur Stellung der Künstler", GS. S. 6

[164]) Eben über die Stellung der Künstler.

[165]) Trotzdem er im eben mitgeteiltem Zitat über „eingehenden Kompositionen" spricht.

[166]) Vgl. die Äusserung der Gräfin d'Agoult über Liszts Priesterwerdenwollen, S. 44., Anm. 120.

[167]) Vgl. „Zur Stellung der Künstler."

[168]) Übrigens ist mit diesem Wort Liszts gewissermassen der Anlass zum Schriftstellern jedes romantischen, jedenfalls aus den Traditionen der Klassik herausgewachsenen Komponisten beleuchtet. Ferner auch noch ein anderes Moment dieses Anlasses, nämlich das auf schriftstellerischem Wege versuchte Herstellenwollen von Beziehungen zwischen rein musikalischen und aussermusikalischen Problemen, auf Grund derer der Komponist dann zu positiven musikalischen Resultaten kommen zu können glaubt.

[169]) Vgl. GS. S. 127.

den Zielen wussten, die *ich mir* gesteckt hatte, nichts von den Fähigkeiten, die mir verliehen waren - - überkam mich ein bitterer Widerwille gegen die Kunst, wie ich sie vor mir sah". - Dass die künstlerischen Ziele Liszts wirklich musikalische sind, ist zweifellos. Liszts Vater starb im Jahre 1827; und im selben Jahre war schon die „Préface" zum Cromwell-Drama [170]) von Victor Hugo erschienen. Auch Liszts Wunsch, Priester zu werden, geht wohl auf seine Verzweiflung über die Unmöglichkeit zurück, die Schwierigkeiten zu überwinden, welche sich der Verwirklichung der romantischen Ideale in der Musik entgegenstellten, und auf seine Hoffnung, diese Ideale auf religiösem Gebiet, als wahre Religiosität, leichter in die Tat umzusetzen. Mit feinem Instinkt bringt dies die Gräfin d'Agoult [171]) zum Ausdruck, indem sie behauptet, dass, obwohl Liszt, in der Einbildung wenigstens, streng katholisch war und das Gerücht, er wolle in einen Orden eintreten, nicht der Wahrheit entbehrte, sein unruhiger Geist ihn doch zur Ketzerei drängte. Dies zeigt die ganze Problematik der Persönlichkeit Liszts, dessen Entschluss, sich vom Künstlerberuf abzuwenden, nicht auf unbedingt religiöser Grundlage erwuchs.

Fernere Zeugen für das Herumtasten Liszts sind seine Skizzen und Transkriptionen vor dem Jahre 1834,[172]) in denen schon gewisse romantische Prinzipien, die den theoretischen Erwägungen Liszts vor dem Erscheinen seiner Schriften [173]) entsprechen, aufzufinden sind, jedoch noch nicht die Lösung des Problems bedeuten.[174]) Nebst einigen romantischen Zügen bewegt sich nämlich

---

[170]) Vgl. S. 42. und Anm. 116.

[171]) Vgl. a. a. O.

[172]) Vgl. S. 19, 9. ff.

[173]) Vgl. S. 42. ff.

[174]) Für diese speziell auf die Musik sich beziehende, sozusagen praeromantischen Entwicklung Liszts sind ohne Zweifel wiederum die speziellen gesellschaftlichen romantischen Entwicklungen (vgl. Anm. 117) wichtig. Gegenüber dem Verschmolzenzein des „Conservatoire" und der „Conservatoiristen" (mit Cherubini an ihrer Spitze) mit der Restauration (vgl. S. 25. ff.), wird man sicherlich von einer gesellschaftlichen romantischen musikalischen Situation sprechen müssen, um z. Bpl. den Erfolg der Oper „La Muette" von Auber, der auf einer romantischen Wertung dieser Oper von der Seite der Gesellschaft beruhen muss, verstehen zu können. Diese gesellschaftliche romantische musikalische Situation hat folgende Kennzeichen: die zunächst aus sozialistischem Impuls erfolgten soziologischen Rechtfertigungsbestrebungen betreffs der Stellung der Künstler; so muss man z. Bpl. das Aufkommen des Salons der Fürstin Belgiojoso erklären, wo sich — nach Hillebrand a. a. O. Bd. II. — das bessere „Bohemen"-tum und „Zigeunertum" schon ganz zu Hause fühlte, während dies

das Skizzenmaterial des Liszt'schen Skizzenbuches im Stilkreis der Kompositionen der „Kinderjahre."[175]) Als ihre stilistischen Merkmale sind die der Brillanz zu nennen, der sog. Wiener brillanten Schule, die auf romanischem Boden als Bravour, „bravura", sich wiederfindet, und in denen noch das Wesen der Klassik besteht.[176]) Beethovenismen,[177]) verschmolzen mit der Klaviersatztechnik der Brillanz, sind die Eigenart dieser Stücke. In ihnen ist die Motivik figuralen Charakters; im harmonischem Sinne herrscht die klassische Kadenz;[178]) von besonderer Rhythmik, Thematik, Harmonik kann also kaum geschprochen werden.[179]) So ist z. B. die mit einem der frühersten Daten,[180]) [181]) 3. September 1829, bezeichnete Skizze in D-Dur (Nbp. 3) in das „delicato"-Genre der Brillanz einzureihen. Auch in der kurzen Skizze mit der Überschrift „21. Octobre 1831" ist ein echt brillanter Einfall festgehalten.[182]) Charakteristisch ist

---

in den Salons des alten Adels (der Restauration) unmöglich gewesen wäre. (Hierüber vgl. man die Schilderungen einer musikalischen „Soirée" bei der Gräfin d'Agoult, auch bei Raabe mitgeteilt. Man gab gewöhnlich einen bekannten Meister, z. Bpl. Rossini, den Auftrag, Künstler zum Mitwirken zu engagieren. Man nahm die Pasta, oder eine andere Sängerin oder Sänger und dazu noch einen Instrumentalisten, meist das „musikalische Weltwunder", den kleinen Liszt. Rossini setzte sich an das Klavier, dass er dann den ganzen Abend hindurch nicht verliess. Die Künstler waren abgetrennt von der Gesellschaft; wenn sie ihre Produktion beendet hatten, entfernten sie sich.) — In diesem Zug der gesellschaftlichen musikalischen Situation ist aber auch ihre Einstellung dem musikalischem Klassizismus gegenüber gekennzeichnet. Für die „romantische Musik" tat die gesellschaftliche musikalische Situation das *in Zusammenhangbringen der Musik mit romantisch-literarischen Elementen,* woraus ja der Erfolg der „La Muette" zu verstanden war. Vielleicht ist auch die Orientierung nach ausserromanischer Musik (man denke an Liszts Aufsatz über Schumanns Klavierkompositionen) auf die Allgemeine Auslandsfreundlichkeit der französischen romantischen Gesellschaft (vgl. S. 39) zurückzuführen.

[175]) Vgl. S. 27.

[176]) Vgl. S. 28., Anm. 59.

[177]) Hauptsächlich der Stil des späten Beethovens, was ja aus dem Zusammenhang der „brillanten Schule" zu Beethoven selbstverständlich ist. — Wie in den Klavierwerken des jungen Liszt die Klassik verkörpert ist, sollen zwei Zitate aus den acht Variationen zeigen. Vgl. Nbp. 2, 2a.

[178]) Vgl. Nbp. 2.

[179]) Vgl. die Einzelausführungen bei Rhythmik, Thematik, Harmonik.

[180]) Vgl. auch S. 19.

[181]) Es sei nochmals betont, dass eine systematische Aufarbeitung des „Skizzenbuches" im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war.

[182]) Vgl. Nbp. 4.

auch die Weiterführung des im Skizzenbuch schon auffindbaren Themas des Es-Dur Klavierkonzertes. Die ursprüngliche, im Notenbeispiel 5 mitgeteilte Fassung des Hauptmotivs — die Noten

wurden erst später von Liszt eingefügt — wertet die Möglichkeit jener scharfen Modulation im 3. Takt nach E-Dur, wie sie in der endgültigen Fassung vollzogen ist, noch nicht aus; an Stelle des E-Dur $\frac{6}{4}$-Akkordes wird hier der 6-Akkord der Mollsubdominante genommen. Ferner ist es noch bezeichnend, dass die folgenden Takte den Viertakter des Hauptgedankens zu einem mit der Dominante schliessenden Acht- (bezw. Neun-) takter ausbauen. Auch die Tendenz, mit dem „chant"-mässig [183]) entworfenen Seitenthema eine klare Sonatenexposition zu bauen, ist gewissermassen klassischen Ursprungs.[184]) — Auf klassischen Ursprung weisen auch mannigfache Andeutungen über Orchestration hin;[185]) so S. 2.: „orchestre"; S. 6.: „trompes"; S. 23—24.: „cors"; u. a.[186]) Neben solchen Typen der Skizzen ist aber auch schon zweifellos die Tendenz, sich vom Alten loszulösen, das Neue zu suchen, erkennbar. Zunächst in den mannigfachen mit Zitaten aus der Literatur versehenen Skizzen;[187]) dann aber auch besonders in der Art, wie Liszt mit Worten eine Komposition zwar beschreibt, entwirft, die musikalische Ausführung aber verschiebt.[188]) Eines der interessantesten Beispiele für die Versuche, die Musik mit der Literatur in Zusammenhang zu bringen, ist jene Skizze (S. 8 des Skizzenbuchs), die mit den Worten „Essai sur l'indifférence" [189]) überschrieben ist.[190]) In dieser Skizze ist ein bewusster Periodenbau nicht zu verkennen. Neu und frei sind dagegen die Modulationen und die den ersten Teil der Periode abschliessende Kadenz in Fis-Moll (im Zusammenhang mit C-Moll und Es-Dur).[191]) Auch in der Skizze, die

---

[183]) Vgl. Liszts eigenhändigen Eintrag des Wortes „chant" an der Stelle des B-Dur Themas (Nbp. 5).

[184]) Vgl. Nbp. 5.

[185]) Vgl. Anm. 41.

[186]) Jedoch über den Zusammenhang des reinen Klavierschaffens mit Orchesterfarben *im romantischen Sinne,* vgl. noch S. 78.

[187]) Auf das rein literarische Material des Skizzenbuches wurde schon S. 45. ff. hingewiesen. — Vgl. ferner noch Anm. 174.

[188]) Vgl. S. 19.

[189]) Vgl. S. 40., Anm. 109. (Lemennais.)

[190]) Vgl. Nbp. 6.

[191]) Vgl. auch bei der systematischen Stilkritik, Form.

mit dem Wort „Mazeppa" überschrieben ist, kann, (wenn auch die jagende Triolenbewegung mit der später ausgeführten Symphonischen Dichtung Ähnlichkeiten aufweist), in der motivischen Bildung (Doppelmotiv) und in der Art, wie von einer unbeweglichen harmonischen Grundlage der Satz sozusagen zusammengehalten wird, noch nichts besonders Überraschendes, Neues oder Freies gefunden werden.[192]) — Das Motiv mit der Überschrift „Homère"[193]) geht über die Stileigentümlichkeiten der eben angeführten Beispiele auch nicht hinaus.[194]) — Als Beispiel einer nur mit Worten entworfenen Komposition vgl. S. 19. Ausserdem finden sich noch in diesem Zusammenhang zu erwähnende Anmerkungen, wie „à corriger", „mauvais", bei einem ohne Vorzeichnungen notierten Thema: „ou en la mineur et ensuite en la majeur". Diese Bemerkungen gehen allerdings über den Charakter zurechtweisender Anmerkungen und einfacher Erinnerungszeichen nicht hinaus. — Dagegen sind in manchen Skizzen schon die Merkmale eines Einbruchs in den bisherigen Stil zu erkennen. Besonders in der Tendenz eines chromatischen Gestaltenwollens in der Bassführung (vgl. die ersten Takte der „Malédictions"[195]) und in der motivischen Erfindung.[196]) — Dass das Skizzenbuch letzten Endes keine Lösung ist, ist an und für sich auch noch darum offensichtlich, weil es beweist, dass Liszt eben über Skizzen nicht hinweg kommen kann. Und geradeso sind

---

[192]) Vgl. Nbp. 7.

[193]) Vgl. Nbp. 8.

[194]) Hierher gehören noch die bei Raabe mitgeteilten und im L.-M. Weimar (vgl. Anm. 7) sich befindenden Skizzen zu einer „Revolutionssynphonie". L. Ramann gibt an, dass die Revolutionssynphonie drei volkstümliche und religiöse Lieder habe enthalten sollen. „Eine der Melodien war slawischen Ursprungs, ein Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert. Die zweite war der germanische Choral ‚Eine feste Burg ist unser Gott...' und die dritte war die französische Marseillaise". Es ist auch hier eine aussermusikalische Idee, die Liszt zu den Liedern greifen lässt. Vgl. Raabe a. a. O. Bd. I. S. 15—16: „Er ist kein Zufall, dass die Hauptmotive dem Liederbestandteile dreier verschiedener Völkergruppen entnommen wurden... Der in allen Revolutionen wiederkehrende Traum einer grossen Völkerverbrüderung hatte damals auch im Kopfe des neunzehnjährigen Liszt irgendeine lockende Gestalt angenommen". „Die Skizze zur Revolutionssynphonie ist als erstes erhaltenes Beispiel der Programmusik Liszts für die Erkenntnis seiner Entwicklung umso höher zu bewerten, als er sie aufgezeichnet hat, bevor er die „Fantastische Symphonie" von Berlioz kannte".

[195]) Vgl. Nbp. 9.

[196]) Vgl. Nbp. 10.

die Klavierübertragungen Liszts aus diesen Jahren auch nicht als Lösung seiner Probleme zu nennen. Ihr Entstehen verdanken wir zwar romantischen Impulsen, ihr Stil aber ist noch bei weitem nicht der romantische Musikstil. Romantisch in ihnen ist, dass sie der Tendenz entspringen, die Musik mit der Literatur in Zusammenhang zu bringen, wie dies auch im letzten Typus der mitgeteilten Skizzen aus dem Skizzenbuch zu sehen war[197]), und wie dies schon in den Schilderungen über die Oper „La Muette" von Auber[198]) und ihren Erfolg[199]) klar geworden ist. Dieser Sinn der Transscriptionen wird noch dadurch bestätigt, dass sie sich gerade mit jenen Komponisten beschäftigen, deren im Wesen unromantische Eigenschaften schon bewiesen worden sind [200]) und noch bewiesen werden.[201])

Dass unsere Überlegungen über die Transscriptionen Liszts richtig sind, kann man mit den Worten d'Ortigues in der „Gazette musicale de Paris 1835"[202]) bezüglich der Liszt'schen Transscription, „Fantasie, sur la Tyrolienne d'Auber", unterstützen; d'Ortigue sagt nämlich, dass das Werk erfüllt ist „von spöttischem Ausdruck, byronschem Schwung, der Form nach glänzend und kokett, etwa wie die Kompositionen von Henri Herz". Die Worte entstammen einer ziemlich vorgerückten Etappe der Romantik; manches kann also als von d'Ortigue nachträglich hineinempfunden angesehen werden; trotzdem ist die romantische Wertung der „Fantasie" mit dem Hinweis auf Herz ziemlich problematisch. Und selbst Berlioz nennt die „Fantasie" ein Werk, das von Liszt als Komponisten alles erwarten lasse[203]). Als Liszt über den Vorrang des Klaviers spricht, das unter allen Musikinstrumenten und selbst gegenüber dem gesamten Orchester eine primäre Stellung einnehme,[204]) sagt er, dass das Klavier imstande sei, die Farbenpracht des Orchesters wiederzugeben. Um dies zu beweisen, hat er die Übertragung der Werke von Berlioz vorgenommen. Liszts Ansicht über den Vorrang des Klaviers und seine Absicht, die Musik zum Gemeingut zu machen, hat zu der Übertragung der

---

[197]) Vgl. S. 65. ff.
[198]) Vgl. S. 27.
[199]) Vgl. Anm. 174.
[200]) Auber; Berlioz (vgl. S. 27; 32.).
[201]) Paganini (vgl. S. 69.).
[202]) Vgl. Raabe a. a. O. Bd. II.
[203]) Vgl. Raabe a. a O. Bd. II.
[204]) In „Reisebriefe etc. An A Pictet". GS. S. 151. ff. — Vgl. auch S. 77, 78.

Synphonie und Ouverture von Berlioz geführt;[205]) der Vorrang des Klaviers besteht darin, dass es am „häufigsten gepflegt und am weitesten verbreitet" ist. Es ist nicht zu leugnen, dass in den „Klavierpartituren", wie Liszt seine Übertragungen nennt,[206]) die Zusammenfassung der gesamten Orchesterfarben versucht wird. Jedoch dieses romantische Moment kann um diese Zeit noch nicht allein als der Ursprung ihrer Entstehung angesehen werden, wie man aus einer eigenen Erklärung Liszts meinen könnte. Diese Erklärung fällt nämlich in eine spätere Zeit (1837), in die Zeit, als er an Beethovens Symphonien arbeitete;[207]) das über den Wert der Worte d'Ortigues Gesagte [208]) mag also auch hier gelten. In stilistischer Hinsicht spielen demnach in diesen Übertragungen selbständige Eigenschaften und Merkmale selbstverständlich keine Rolle. Nur auf das virtuose Moment muss hingewiesen werden, das in diesen Übertragungen Liszts in viel weiterem Umfang hervortritt, als in seinen früheren Klavierkompositionen. Die Behandlung der Frage, inwieweit die Virtuosität als Faktor der Romantik anzusehen ist, muss aber vorläufig zurückgestellt werden. Jedoch dass sie allein den romantischen Stil nicht ausmacht, braucht nicht besonders bewiesen werden.

Auf S. 57—75 des Skizzenbuches Liszts [209]) finden wir lange Aufzeichnungen der „Clochetten-Fantasie", die Paganinis Motive aufarbeiten. Somit kommen wir zu jenem Entwicklungs-Moment Liszts, das wir vorhin [210]) als das Erfassen einer theoretischen Grundlage für die praktisch-musikalische Verwirklichung der allgemeinen romantischen Musikanschauung Liszts nannten. Diese Grundlage beruht nämlich in dem Paganini-Erlebnis Liszts, das bisher in der Lisztforschung, von Liszt selbst bestätigt und angeregt, schon häufig, ja allzu häufig als der Ausgangspunkt des Liszt'schen romantischen Stils bezeichnet worden ist.[211]) Die richtige Bedeutung des Einflusses, den Paganini auf Liszt ausübte, scheint aber nicht im Stilistischen zu liegen, sondern in einer anderen Eigenart Paganinis, auf Grund derer seine Kunst und Persönlichkeit eigentlich noch bis heute nicht

---

[205]) Vgl. Aufzählung der Werke Liszts; Einleitung, S. 11.

[206]) Im „Reisebriefe etc. An A. Pictet". — GS. S. 153.

[207]) In den oben angegebenen Briefen an Pictet.

[208]) Vgl. S. 67.

[209]) Vgl. S. 18.

[210]) Vgl. S. 61.

[211]) Man vgl. alle zusammenfassenden Werke über Liszt, wie das von Raabe, Ramann, Pourtalès u. a.

endgültig objektiviert werden konnte: *im unnotierbaren, improvisativen Element seiner Kunst,* das wohl das Wesen seiner Kunst ausmachte. Folgende Überlegungen bestätigen dies:

Paganinis gedruckte Werke machen im wesentlichen den Eindruck des klassischen Stils von Viotti.[212]) Bezeichnenderweise urteilt z. B. Schumann ziemlich zurückhaltend über Paganinis Werke.[213]) Die Beziehung zum eigenen Schaffen als zu etwas Abgeschlossenem und Selbständigem, kommt in den zeitgenössischen Rezensionen kaum zum Ausdruck,[214]) obwohl Paganini fast immer nur eigene Sachen spielt. Die Rezensionen lassen deutlich erkennen, dass seine Werke als solche das Sekundäre sind. Ein Satz wie: „am Ende jeder Variation ein schnelles pizzicato mit der linken Hand von sechs Tönen" zeigt, dass das vorgetragene Stück als solches überhaupt nicht zu werten ist, einerlei ob eigene Komposition oder nicht. Noch klarer weist hierauf folgende Rezension hin:[215]) „Paganini ist . . . Lust, Hohn, Wahnsinn und glühender Schmerz, bald dies und jenes; die Töne sind ihm nur Mittel, sich auszusprechen und selbst die Rührung, die er bereitet, zerstört er im Augenblick durch grelle, unschöne Striche, unpassende Capriccios. Er kratzt und schabt manchmal ganz unerwartet, wie wenn er sich schämt, einem weichen, edlen Gefühl soeben gehuldigt zu haben, und im Augenblick, in dem man sich unwillig abwenden möchte, hat er die Seele schon wieder mit einem goldenen Faden umschlungen". Hier wird etwas ausgesprochen, das vom Rezensenten für ungewöhnlich gehalten wird: das offensichtlich Planlose, Unüberlegte, im Moment Gestaltende in Paganinis Spiel. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, dass Paganini nie übt.[216]) Im Zug des momentanen Gestaltens liegt eine Ähnlichkeit mit der zeitgenössischen italienischen Gesangskunst. Im geschichtlichen Sinne ist überhaupt eine Parallele zwischen der Entwicklung des Violinspiels und der Entwicklung der Gesangskunst bezw. des Belcanto offensichtlich. Die gemeinschaftliche Wiege ist

---

[212]) Vgl. Bücken a. a. O. S. 136. ff. — Über Viottis Beziehungen zu Cherubini, zur vorrevolutionären französischen Gesellschaft vgl. Schemann: Cherubini

[213]) Vgl. Raabe a. a. O. Bd. I, Anm. 27.

[214]) Mitgeteilt bei Kapp, J.: Paganini. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.

[215]) Vgl. Kapp a. a. O. — Der Referent ist Rellstab. Die Rezension entstammt Paganinis Berliner Zeit (vor dem Jahr 1830).

[216]) Vgl. Kapp a. a. O. — Dies beweist besonders sein Aufenthalt in den Hotels und sein da beobachtetes Tun besonders an Konzerttagen.

Italien.[217]) Das aber in der italienischen Gesangskunst menschliche Beziehungen durch die freie Gestaltung zum Ausdruck kommen sollen, war eine noch von der Aufklärungszeit verfochtene musikalische These.[218]) Dass diese Freiheit nun durch Paganini auf die Violine übertragen wurde, ist nicht unmöglich, sondern geschichtlich begründet.[219]) Die Violine wird in seiner Hand gewissermassen zum singenden Instrument. In diesem Zusammenhang ist interessant, dass Schubert einerseits eine Abscheu vor dem capricciosen Spiel Paganinis hatte, dagegen andererseits für sein Adagio-Spiel, sein Singen auf der Geige geradezu schwärmte.[220]) Rellstabs[221]) Wort, für Paganini seien die „Töne nur Mittel, um sich auszusprechen", wird verständlich: in der Kunst Paganinis verwirklicht sich die unmittelbare Beziehung des Menschen, des Künstlers zum Instrument, bei Paganini also zur Violine, die an und für sich eben das „singende Instrument" ist. Das Instrument wird geradeso Bestandteil des menschlichen Körpers, wie es die Singstimme des Sängers ist.[222])

---

[217]) Vgl. Kapp a. a. O. — Die Wiege der Entwicklung des Violinspiels steht gleich der des Belcanto in Italien. Die Linie führt über folgende Namen: Arcangelo Corelli (1653—1713, Römer); Antonio Vivaldi (etwa 1680—1743, Venezianer); Giuseppe Tartini (1692—1770, aus Padua); Giovanni Battista Viotti (1753—1824) nebst den Namen der Künstler, die schon früher rein aufs Technische Gewicht legten, wie z. B. Pietro Locatelli.

[218]) Vgl. Beau a. a O., die Charakterisierung der Musikauffassung der Aufklärung.

[219]) Vgl. selbst Liszts Wort, GS. II. S. 211: Italien ist das Land der Improvisation.

[220]) Vgl. Kapp a. a. O.

[221]) Vgl. oben.

[222]) Dafür, dass Paganini nicht allein als Violinist wirkte, ist ein Ausspruch Rossinis charakteristisch, der dahin geht, es sei für die italienischen Komponisten ein Glück, dass Paganinis von eisener Willenskraft gestähltes Talent sich nicht auf das Komponieren von Opern geworfen habe, denn sonst hätte Paganini ihn selbst, Rossini, wie alle anderen Rivalen auf diesem Gebiet in den Schatten gestellt. (Der Ausdruck fiel, nachdem Paganini im Oktober 1814 eine Oper dirigiert hatte. Paganini führte damals eine Oper Rossinis zum Sieg, indem er für den plötzlich gestorbenen Kapellmeister einsprang. Vgl. Kapp a. a. O. Seite 40). Der Zusammenhang mit dem italienischen Sängertum wird, wenn auch mehr in negativer Beleuchtung, durch folgende Worte Karl v. Holtei's klar (vgl. Kapp a. a. O. S. 123): „Er (Paganini) wurde (in Berlin 1829) mit mässigem Applaus empfangen und viele Gesichter verrieten nur zu deutlich die Antipathie gegen den italienischen Virtuosen, den die hiesigen Heroen des deklamatorischen Gesanges im voraus verachteten, weil er ein Landsmann ihres Feindes Rossini war". Auch folgendes Zitat Kapps a. a. O. S. 42. be-

Und diese Beziehung drückt sich aus im Improvisatorischen, das also der wichtigste Bestandteil der Kunst Paganinis, seiner Wirkungen und seiner Erfolge ist. Durch den Zufall der zeitgenössischen Rezensionen wird dies bestätigt.

Gerade im Improvisatorischen liegt zweifellos der Einfluss Paganinis auf Liszt. Denn im Improvisatorischen war die Möglichkeit gegeben, die romantische Musikidee in ihrer Gesamtheit im musikalischen Sinne praktisch zu verwirklichen. Diese Behauptung findet ihre Bestätigung in der Art und Weise, wie das Improvisatorische die Hauptmomente der allgemeinen Romantik in sich aufnimmt. In der Improvisation und im improvisierenden Künstler konnte die Romantik die Erfüllung ihres Verlangens erblicken, dass Mensch und All, Mikrokosmos und Makrokosmos in ihrem steten Zusammenhang sich in und durch den Künstler und das mit ihm eins gewordenen Instrument spontan und ursprünglich gleichsam als eine kosmische Erscheinung, als Natur-Erscheinung offenbaren sollen.[223]) Dieser Grundgedanke deckt sich mit jenem anderen, der bei der Besprechung der Subjektivität der Musik als der Zusammenfassung der kosmischen Beziehungen der gesamten Romantik dargelegt wurde.[224]) Liszt nennt dort das Klavier, also das Instrument selbst, „Mikrokosmos, Mikrodeus– kleine Welt, kleiner Gott".[225]) Auch in den a. a. O. mitgeteilten Zitaten ist, wenn es auch

---

leuchtet die Zusammenhänge zwischen dem Improvisatorischen und dem Aussermusikalischen bei Paganini: „Paganini ahmte in Konzerten Tierlaute nach". Weiter bespricht Kapp folgenden Fall: „Da hatte er (Paganini) als letzte Nummer seines Programms scherzhafte musikalische Nachahmungen angegeben. Nachdem er das Zwitschern der Vögel, den Hahnenschrei, das Bellen der Hunde, das Miauen der Katzen und ähnliche Imitationen hatte vernehmen lassen, trat er dicht an die Rampe des Podiums und rief, indem er auf das Täuschendste das I—A des Esels nachahmte (um jemand, der am Anfang des Konzertes die mitwirkende Tänzerin ausgepfiffen hatte, zu bestrafen): „questo è per quello che ha fischiato"". — Schliesslich sei noch darauf hingewiesen, dass Paganini auch auf einer verstimmten Geige so spielen konnte, dass niemand die Verstimmung bemerkte (vgl. den Aufsatz des Physiologen Bennotti, mitgeteilt bei Kapp a. a. O. S. 133).

[223]) In diesem Zusammenhang ist es interressant, dass das Paganini darstellende Bild von Delacroix das „Menschwerden des Instrumentes" bei Paganini Kongenial veranschaulicht. Vgl. Gurlitt, Vorlesung über Geschichte der Instrumente. Freiburg i. Br. 1932.

[224]) Vgl. S. 55.

[225]) GS. S. 154.

nicht ausdrücklich ausgesprochen wird, der Begriff der Improvisation zu verspüren; „urplötzlich schaffen", den Kosmos in den „Augenblicken der Eingebung" durch „Empfindung" fassen und ähnliche Ausdrücke sind zweifellose und offensichtliche Umschreibungen der Improvisation.[226])

Von wie grundlegender Bedeutung die Improvisation in der musikalischen Romantik Liszts ist, kann auch daraus ersehen werden, dass sich in sie seine ganze romantische Anschauung mit all ihren Komponenten und Einzelheiten hineinbauen lässt. Dies geht schon aus der oben niedergelegten Umschreibung des Begriffes der Improvisation hervor. Auf einige besondere Momente soll aber noch hingewiesen werden. In der Beziehung des Künstlers zu seinem Instrument, so wie diese sich in der Improvisation vollzieht und offenbart, ist etwas Geheimnisvolles zu erkennen, das gleiche Geheimnisvolle, das der Romantiker in der Beziehung des Mikrokosmos zum Makrokosmos[227]) erkannt haben wollte. „Es bleibt mein fester Entschluss, das Studium und die Entwicklung des Klavierspiels erst aufzugeben, wenn ich alles getan haben werde, was nur irgend möglich, was mir heutigentags zu erreichen möglich ist. Vielleicht täuscht mich der g e h e i m n i s v o l l e Z u g, der mich so sehr an dasselbe fesselt".[228]) — Die Selbstoffenbarung des Künstlers, wie sie sich in ihrem kosmischen Zusammenhang in der Improvisation vollzieht, ist durch den Vergleich mit dem „Singen" am besten darzustellen; sie ist letzten Endes gleichsam ein „kosmisches Singen" am „Instrument"; dieser Gedanke ist eigentlich dort mitausgesprochen, wo Liszt über seine Kompositionen als von „Melodien – chants" spricht.[229]) — Sogar soziologische Momente sind in der Improvisation enthalten. Nach dem Reisebrief Liszts an Massard (1838) forderte Liszt in einem seiner Konzerte in Milano das Publikum auf, ihm Themen für Improvisationen zu stellen. „Jeder", schreibt Liszt, „ist begierig zu hören, was der Künstler aus dem ihm gegebenen Thema machen werde. So oft es in einer neuen Form erscheint, freut sich der Geber der guten Wirkung, wie über eine

---

[226]) Vgl. in diesem Zusammenhang bei Schumann das Improvisieren nach der Schumann'schen Eigenart als romantischen Faktor: Gertler a. a. O. S. 36 ff.

[227]) Vgl. S 55.

[228]) Vgl. „Reisebriefe etc. An A. Pictet." GS. S. 151.

[229]) Vgl. „Reisebriefe etc. An G. Sand. 1835." GS. S. 122. — Ferner S 65. Nbp. 5.

Sache, zu der er persönlich beigetragen. So entsteht denn eine *gemeinschaftliche Arbeit*, eine Ciselierarbeit, mit welcher der Künstler die ihm anvertrauten Juwelen umgibt."[230]) Schliesslich können noch gewisse gemeinsame Züge in der Improvisation und in den romantischen Anschauungen Liszts darin gesehen werden, dass es die Improvisation, gerade so, wie nach Liszts Auffassung die „humanistische Musik", seit jeher gegeben hat. Der geschichtliche Nachweis bezüglich der Improvisation ist allerdings positiveren Charakters, als Liszts Nachweis bezüglich der „humanistischen Musik".[231]) Jedoch ist hier allein der Zusammenhang zwischen Improvisation und „humanistischer Musik" wichtig. In seinem Artikel „Robert Schumanns Klavierkompositionen"[232]) sagt Liszt: „Jean Jaques sagt von sich, dass er vortreffliche Impromtus à l'oisir schreibe. Das von Robert Schumann gehört auch zu denen, welche man nur sehr à l'oisir machen kann. Es schäumt förmlich über von rhythmisch und melodisch neuen Kombinationen ... Das Impromtu lässt sich im allgemeinen und bis zu einem gewissen Grade zu der Familie der Beethovenschen Es-Dur Variationen über ein Thema der Symphonie ‚Eroica' zählen, sowie zu seinen dreiunddreissig Variationen über ein Thema von Diabelli, einem Werk, welches seinen Vorgänger in den dreiunddreissig Variationen in G-Dur von J. S. Bach findet."[233]) Es lag ja nahe, aus der romantischen geschichtlichen Auffassung heraus dem Improvisatorischen der vergangenen Epochen in der gleichen Weise wie der humanistischen Musik wieder seine „wahre" Bedeutung zu verschaffen und mit dem Vorwurf der „Vermäkelung" die letzten Jahrhunderte zu belasten. Diese Beschuldigung wurde bezüglich der humanistischen Musik schon erörtert; betreffs der Improvisation sei es gestattet, da das Wesen der beiden Beschuldigungen vollkommen gleich ist, hier auf jene Stellen zu verweisen.[234])

Sind also im Improvisatorischen die romantischen Ideen Liszts zusammengefasst und verkörpert, so folgt daraus, dass in den durch das Wesen des Improvisatorischen bestimmten rein musikalischen, formal-stilistischen Folgerungen der romantische Musikstil überhaupt besteht. Man kann im allgemeinen die Eigenschaften des

---

[230]) Vgl. „Reisebriefe etc. An L. Massard". GS. S. 210.
[231]) Vgl. Anm. 138.
[232]) GS. S. 101.
[233]) Vgl. in diesem Zusammenhang auch S. 109.
[234]) Vgl. S. 58.

romantischen musikalischen Stils auf Grund des Improvisatorischen wie folgt zusammenfassen:

Was zunächts das reine Klavierschaffen betrifft, so ist schon das Zusammenwachsen mit dem Instrument aus dem Improvisationsbegriff ohne weiteres einzusehen. Das Zusammenwachsen mit dem Klavier ist gerade in dieser Beziehung von Liszt selbst unzweideutig ausgesprochen. „Sie [235]) wissen nicht, dass mir vom Verlassen des Klaviers zu sprechen so viel ist, wie mir einen Tag der Trauer zeigen, mir das Licht rauben, das einen ganzen ersten Teil meines Lebens erhellt hat und untrennbar mit mir verwachsen ist. Denn sehen Sie, mein Klavier ist für mich, was dem Seemann seine Fregatte, dem Araber sein Pferd — mehr noch, es war ja bis jetzt mein Ich, meine Sprache, mein Leben! Es ist der Bewahrer alles dessen, was mein Innerstes in den heissen Tagen meiner Jugend bewegt hat; ihm hinterlasse ich alle meine Wünsche, meine Träume, meine Freuden und Leiden. Seine Saiten erbebten unter meinen Leidenschaften und seine gefügigen Tasten haben jeder Laune gehorcht!" Liszt empfindet wohl den inneren Widerspruch, den vom romantischen Standpunkt aus das reine Klavierschaffen in sich birgt, nämlich den in ihm verkörperten Verzicht auf das Umfassen der gesammten Gebiete der Musik, wie es im Orchester nach der romantischen Auffassung vollzogen wird.[236]) Jedoch wird dieser Widerspruch von Liszt damit zu beheben gesucht, dass er erklärt, das Klavier sei deshalb das am meisten zu bevorzugende Instrument, weil es in sich die ganze Farbenwelt des Orchesters verschmelze. „Im Umfang seiner sieben Oktaven umschliesst es den ganzen Umfang eines Orchesters und die zehn Finger eines Menschen genügen, um die Harmonien wiederzugeben, welche durch die Vereinigung von Hunderten von Musizierenden hervorgebracht werden." „Es ist

---

[235]) Vgl. den Brief an Pictet. GS. S. 153.

[236]) In diesem Sinne ist ja gerade die Forderung Pictets, auf die Liszt in dem Brief anspielt, dass nämlich Liszt sich mehr mit der Orchesterkomposition beschäftigten solle, zu verstehen. Das klassische Moment des Orchesterschaffens (vgl. Anm. 41) wird im reinen Klavierschaffen der Romantik dadurch auf ein romantisches umgewechselt, dass das Klavierschaffen nunmehr gleichsam das gesamte Orchester verwirklichen will. In folgenden Worten Liszts kommt eine gewisse Verachtung gegenüber dem Orchesterschaffen zum Ausdruck: „Können Sie nur wollen, dass ich es verlasse (das reine Klavierschaffen), um nach dem glanzvolleren und klingenderen Erfolg auf dem Theater oder im Orchester zu jagen?" Der Grund für diese Verachtung ist ohne Zweifel das im Orchesterschaffen liegende *klassische Moment*, das Liszt überwinden wollte.

sonach der Orchesterkomposition das, was der Stahlstich für den Maler ist."[237])[238]) Dass das reine Klavierschaffen ein romantisches, aus dem Wesensgrund der Romantik verständliches Symptom ist, zeigt sich auch aus dem Umstand, dass es schon bei den Zeitgenossen Liszts durchweg aufzufinden ist. Man denke an Chopin, Schumann.[239])

Die romantische Musik ist dem Improvisationsbegriff gemäss vorwiegend Ausdrucksmusik, Empfindungsmusik. Dies wird aus dem Zusammenhang zwischen dem Subjektiven in der Musik[240]) und zwischen dem Subjektiven in der Improvisation[241]) ohne weiteres klar. Auch im Begriff des „chant", also in der Beziehung des Improvisationsbegriffes zum Singen[242]) ist das Moment des Ausdruckshaften, Empfindungsartigen enthalten.[243]) Der Beweis im Einzelnen soll später geführt werden.[244])

---

[237]) Vgl. GS. S. 152.

[238]) In diesem Zusammenhang ist hervorzuheben, dass auch das Bestreben, das Klavier technisch zu vervollkommnen, für die Romantik bedeutsam ist. Liszt spricht von einem kommenden „Harfen-Klavier", einem Klavier mit „Basspedal" von einem „Polyplektron", von einem Klavier mit mehreren Klaviaturen. GS. S. 152. — Bei den romantischen Orchesterkomponisten ist übrigens ebenso der Zug unverkennbar, die Orchesterwerke gleichsam aus dem Klavier heraus entstehen zu lassen; vgl. Chopin, Schumann und selbst den älteren Liszt.

[239]) Vgl. Westphal, Kurt: Der romantische Klavierstil. Die Musik. Jg. XXII, Heft 2. — Der Verfasser weist darauf hin, dass die Romantik das Klavier entfesselt und zu seinem eigenen Leben erweckt habe. Man könne überhaupt die Frage stellen, ob denn romantische Klaviermusik und romantischer Musikstil sich nicht deckten. — Vgl. ferner Gertler a. a. O.

[240]) Vgl. S. 55.

[241]) Vgl. S. 71.

[242]) Vgl. S. 72.

[243]) Der „kosmische" Ausdruck im „chant" ist es, der das Interesse der Romantiker auf das rein Volksmässige, zunächst auf den Volks-„Gesang" hinlenkt. Der Begriff des allumfassenden gemeinsamen Schaffens ist dem Begriff der Romantik eigen, wenn dies von Liszt auch nicht besonders ausgedrückt wird. Das Interesse am Volksmässigen ist nicht Interesse an einem bestimmten Volk, hat also keine nationalistischen Tendenzen, sondern Interesse an allen Völkern, hat also übernationale Tendenz. In seiner Vorrede zum „Album d'un voyageur" sagt Liszt: „der zweite Teil (des Albums) wird aus einer Sammlung von Tonstücken bestehen: Kuhreigen-Ranz des Vaches —, Barcarolen, Tarantellen, Kirchengesänge (!), Ungarisches, Mazurkas, Boleros usw." — Vgl. auch die Ausführungen unter Motivik, Melodik, Rhythmik, Harmonik.

[244]) Vgl. Systematische Stilkritik.

Eine weitere Folge ist ferner das Verschieben des Hauptgewichtes von der musikalischen Substanz auf das rein Klangliche der Musik.[245]) Es folgt aus dem Improvisationsbegriff, aus dem „im Moment Schaffen", „urplötzlich Schaffen", aus der „Eingebung des Augenblickes", das zusammenhängendere Formkonzeptionen und ein grösserer Aufbau umgangen werden müssen. An ihre Stelle kann allein das Dynamische, klanglich Gestaltende treten.[246]) An und für sich ist die klangliche Tendenz, als romantischer Faktor, als erste Erscheinung des Romantischen überhaupt anzusehen. In den Worten Reicha's[247]) über die Neuheiten der neuen Musik, die er schon Anfang des Jahrhunderts ausgesprochen hat, ist bereits das rein klangliche Element als Hauptfaktor der neuen Musik zu erkennen.[248]) Die von der Klangphantasie her bewirkte Entwicklung des grossen Orchesters, wie wir es bei Berlioz finden.[249]) spricht dafür, dass das Klangliche als eine ausgesprochen romantische Errungenschaft anzusehen ist. Das Klangliche, das sich in dem Werke Liszts findet, ist also aus dem Improvisationsbegriff abzuleiten. Hier ist auf die reichen spezifischen agogischen und dynamischen Zeichen[250]) hinzuweisen, die vorher niemals und später nicht mehr oder kaum noch verwendet werden. Auch die Auffassung

---

[245]) In diesem Moment berucht auch die Romantik Chopins; vgl. S. 30. ff.

[246]) Vgl. S. 111. ff.

[247]) Vgl. Bücken a. a. O. S. 25.: „Die Kernpunkte dieser Schrift (Reicha's „Philosophisch-praktische Anmerkungen") beziehen sich insgesamt auf die Sprache ‚einer neu aufsteigenden Epoche der feineren Ausweichungsarten, der feinen Verbindungen der Harmonie', an die das Ohr erst gewöhnt werden müsse". — In diesem Zusammenhang vergleiche man das Klangliche auch bei Schumann (Gertler a. a. O.).

[248]) Auch auf die klangliche Auslegung der romantischen Harmonik bei Kurt sei hingewiesen; vgl. Kurth, E.: Die romantische Harmonik und ihre Krise im Tristan.

[249]) Vgl. Berlioz: Instrumentationslehre. Hrsg. von Richard Strauss. Leipzig.

[250]) Die agogischen Zeichen sind an und für sich auch aus dem Improvisationsbegriff zu verstehen. Über das Tempo rubato als romantische Errungenschaft vgl. Liszt Ausspruch über Chopin S. 32. Die Zeichen seien hiermit wiedergegeben: ——— bedeutet: weniger als Fermate; [——— bedeutet: Anschwellen des Tempos; ——— bedeutet: Abnehmen des Tempos. ⌒ bedeutet: ein Marcato, das mehrere Töne umfassen soll. Besondere Bezeichnungen, die Liszt benützt, sind: senza tempo; misurato; quasi niente; stiracchiato; u. a.

Liszts über die neue Programmusik[251]) ist ein Beweis dafür, dass das Klangliche als Faktor der Romantik anzusehen ist, sie beruht geradezu darauf, dass im Klanglichen das Wesen der romantischen Musik gründe. Das Naturprogramm (der Versuch, die Natur mit ihren Harmonien, Tönen und Rhythmen wiederzugeben) ist nämlich der Inhalt der auf das Klangwesen der Musik aufgebauten neuen Programmusik. Die Stücke aus dem „Album d'un voyageur" sind gute Beispiele dieser Programmusik. In der Vorrede Liszts zum „Album" ist der neue Zusammenhang offen ausgesprochen.[252]) „Der erste Teil (des „Album") wird eine Folge von Stücken umfassen, die sich an keine herkömmliche Form binden, sich nicht in einen besonderen Rahmen fügen, die aber in ihrem Verlauf die Rhythmen, die Bewegungen, die musikalischen Figuren verwenden werden, die am meisten geeignet sind, die Träumereien, die Leidenschaften und die Gedanken auszudrücken, durch die sie inspiriert wurden". Über diese „Träume und Leidenschaften" sagt Liszt: „Nachdem ich in der letzten Zeit viele neue Länder, neue und verschiedenartige Gegenden, viele durch die Geschichte und die Dichtkunst verklärte Orte kennen gelernt, nachdem ich empfunden habe, dass die mannigfachen Erscheinungen der Natur und die Vorgänge in derselben nicht wie eindruckslose Bilder an meinen Augen vorüberzogen, sondern, dass sie in meiner Seele tiefe Empfindungen hervorriefen, entstanden zwischen ihnen und mir zwar undeutliche, aber doch *unmittelbare Beziehungen,* ein unbestimmtes, abor doch vorhandenes Verhältnis, eine unerklärliche, aber doch vorhandene Verbindung."[253]) Die Beziehungen zur Natur sind hier also unzweideutig als Grundlage der Programm-Musik genannt. — Auf das rein klangliche Element in der romantischen Musik weist gewissermassen auch die Tatsache hin,

---

[251]) Vgl. S. 50. ff.

[252]) Vgl. GA. IV.

[253]) Vgl. S. 52., Anm. 135. — Vgl. auch in diesem Zusammenhang Engel a. a. O. S. 141. „Die programmatischen romantischen Tendenzen treffen am Ende des Jahrhunderts mit der Freude am Klang des vervollkommneten Instrumentes zusammen: wie Abt Vogler und Ludwig Böhner, die sich vorzugsweise als Improvisatoren von Programm-Musik, vorzüglich Gewittern, hören liessen, zumeist auf der stärkeren Orgel, spielen im 19. Jh. Aloys Schmitt und Franz Liszt noch gerne ihren Freunden Gewitter und Stürme vor. Das Klaviertremolo als Donnereffekt zu benützen, lag ja nahe."

dass Liszt das Orchester im Klavier verschmelzen will.[254]) Das rein Klangliche ist hier das Bindeglied. Es spielt auch in den Schilderungen Liszts über die zukünftige Entwicklung des Klaviers eine Rolle.[255]) Auch die Untrennbarkeit des Werks vom Vortrag weist auf das Klangliche hin. Der von Liszt hervorgehobene Zusammenhang zwischen dem schaffenden Künstler und dem Interpreten[256]) bestätigt zunächst das improvisative Element, daneben aber auch die Wichtigkeit des rein Klanglichen in der Improvisation. — Letzten Endes ist auch der virtuose Charakter ein romantischer Faktor der romantischen Musik und ebenfalls aus dem Klanglichen zu verstehen.[257]) Im virtuosen Faktor offenbart sich besonders deutlich die Klangfreude der Romantik in ihren dynamischen und Farben-Beziehungen.[258]) Aus dem Instrument das Letztmöglichste in klanglicher Hinsicht herauszuholen, ist an und für sich eine logische Forderung der klanglichen Tendenzen überhaupt; das virtuose Moment kann diese Tendenz nur unterstützen. In Liszts Bestrebungen, die Virtuosität nicht als Zweck, sondern als Mittel hinzustellen.[259]) sind die bewussten Beziehungen und Bindungen zwischen Virtuosität und Romantik nicht zu verkennen. Auf die Beziehung in klanglicher Hinsicht sei dabei besonders hingewiesen.[260]) Darüber, dass das virtuose Moment sich unmittelbar aus dem Improvisationsbegriff ableitet, ist noch folgendes zu sagen:

Im virtuosen Moment verkörpert sich auch noch das im Improvisationsbegriff ausgesprochene Einswerden des Künstlers mit seinem Instrument.[261]) Und nur aus diesem Zusammenhang des virtuosen Moments mit dem Improvisationsbegriff kann das Virtuose in Liszts Werken verstanden werden, besonders das Virtuose in den Opernfantasien, die das Virtuose fast als Selbstzweck erscheinen lassen. Ein Wort von Fétis beleuchtet das Gesagte: „Auch konnte man von dem häufigen Wechsel seiner (Liszts) Spielweise schlies-

---

[254]) Vgl. S. 67, 68.

[255]) Vgl. Anm. 238.

[256]) Vgl. S. 56, Anm. 146.

[257]) Vgl. S. 68.

[258]) Selbst die anders geartete Virtuosität Schumanns hat mit dem Klang, mit dem Klanglichen Zusammenhang. Vgl. Gertler a. a. O. S. 73.

[259]) Vgl. Liszts Nekrolog über Paganini. GS. S. 111.

[260]) Vgl. auch noch über das rein Klangliche in der Kunst Richard Wagners, S. 35.

[261]) Vgl. bei Anm. 223.

sen, wie wenig befriedigt er von ihr war; seine Gedanken schienen noch in ungewissen Dämmern den Charakter zu suchen, den er seinem Talent geben sollte. Da man ihm vorgeworfen, dem Mechanismus seiner Finger zu viel Spielraum zu gewähren, wollte er Zeugnis von den glühenden Inspirationen ablegen, die in ihm loderten, und über die Werke der berühmtesten Komponisten sah man ihn nun F a n t a s i e n erfinden, die den Untergrund nur als leichte Themen nahmen, die nach Belieben geändert werden konnten: der Ganze Charakter, das Zeitmass, ja die melodische und harmonische Konstruktion der Phrasen wurde eine ganz andere."[262]) Die Tendenz einer Vergeistigung des Technischen steht durch diese Gedanken zweifelfrei fest. Der Zusammenhang des virtuosen Moments mit der Romantik wird damit, besonders durch den Improvisationsbegriff, offensichtlich. — Aber noch eine andere Eigenschaft sei genannt, welche die Romantik in das Virtuose hineinlegt: es ist das Entrückende, das Moment, das den Hörer zur Verwunderung und zur Bewunderung der übermenschlichen Fähigkeiten zwingt. Gerade hierin hat die Romantik an und für sich schon einen Teil der Ziele der Kunst gesehen. Wenn auch Fétis scheltend sich darüber äussert, dass beim Anhören von Liszts Spiel das „Erstaunen den Genuss" überwog.[263])" ist doch gerade dieses „Erstaunen" jenes Geheimnisvolle, wodurch die Menschen zum Erfassen von unwirklichen Dingen, sozusagen zu kosmischen Beziehungen angeregt werden können. Wenn auch in einer anderen Beziehung, so sind im Nekrolog zu Paganinis Tod[264]) die erkannten und anzuerkennenden Wirkungen des Virtuosen auf die Menschen, auf die Menschheit mit folgenden Worten ausgesprochen: „So stürmisch war die S e n s a t i o n, die er erregte, so mächtig der Z a u b e r auf die Einbildungskraft, dass sich diese nicht nur auf das Bereich der Wirklichkeit zu beschränken wusste". Das auffallende Wort: „Sensation", das hier Liszt gebraucht, zeigt, dass die Virtuosität ein Faktor des Romantischen ist.[265])

Als letzte, aber vielleicht am meisten hervor zu hebende Folge des Improvisationsbegriffes ist das „Unfertige" des romantischen

---

[262]) Vgl. Fètis: Thalberg und Liszt: GS. S. 80.

[263]) Ebenda.

[264]) GS. S. 108.

[265]) Auch in dieser Beziehung können also die frühen Klavierwerke und ihre Romantik mit manchen Schlagwörtern unserer Tage in Zusammenhang gebracht werden. Vgl. am Ende des I. Kap.

Kunstwerks zu nennen.[266]) Das Unfertige in mehrfachem Sinne. Zunächst kann die Unfertigkeit aus der Schwierigkeit der Notation in das Werk hineinschleichen. Dass dem so ist, beweisen die im Liszts Schaffen erkennbaren ständigen Umarbeitungen seiner eigenen Werke.[267]) Diese Umarbeitungen entstammen vorwiegend der Erwägung, dass die Komposition noch immer nicht vollständig, gewissermassen nicht endgültig sei, dass sie das Charakteristische des „im Moment Schaffens" noch nicht wiedergebe.[268]) — Zweitens aber ist das „Unfertige" des Kunstwerkes gewissermassen ein echt romantisches, sozusagen gewolltes Merkmal der romantischen Musik überhaupt, da nach der Auffassung der Romantik das Kunstwerk — dies liegt auch schon im Improvisationsbegriff — das Ungewisse, Unbestimmte, die rein empfindungsmässige Erfassung der kosmischen Beziehungen auszusprechen hat.[269]) Darum kommt das Skizzenhafte, Fragmentarische, Impromptu-, Prélude-, Fantasieartige in der Romantik zur Bedeutung, ja zu grosser Bedeutung.[270]) Dieses Unbestimmte, Unfertige, ist für Liszt derartig bezeichnend, dass selbst noch in den späteren Werken Liszts immer die Möglichkeit einer Änderung, der Einschaltung neuer

---

[266]) Chopin's Kunst weicht z. Bpl. auch darin von Liszts ab; Chopins Trachten nach dem „fertigen Kunstwerk" ist an und für sich ohne Weiters einzusehen. Vgl. S. 30. ff.

[267]) In den Umarbeitungen Liszts müssen allerdings mehrere Klassen unterschieden werden. In die erste Klasse fällt die Umarbeitung der Stücke bezw. Etüden des Jahres 1826 zur Mitverwertung fremder Themen, wie dies der Improvisationsbegriff mit sich brachte und zur Rehabilitierung im Sinne der Romantik (vgl. S. 54.). Die zweite Gruppe umfasst die vor 1840 vorgenommenen Umarbeitungen von Stücken, deren Urfassung nach dem Jahre 1830 liegt. Die dritte endlich besteht aus den Umarbeitungen nach dem Jahre 1840, bezw. 1845. In ihnen ist eine endgültige realistische Tendenz zu erkennen, die sich aus dem geheimen Blick Liszts nach Deutschland erklärt; vgl. S. 59; ferner S. 67.

[268]) Vgl. Liszts Vorrede zur zweiten Ausgabe der „Harmonies poétiques et religieuses": „Un fragment de ce recueil avait été publié, il y a quelques années par une inadvertance trop empressée. L'auteur désevoue aujourd'hui complèment cette édition tronquée et fautive à tant d'égards en replaçant le même fragment au commencement de la quatrième Harmonie ‚Pensée des morts' avec les changements qu'il exigait".

[269]) Vgl. Liszts Meinung über Chopin im Buch über Chopin: „... das Unbestimmte der Umrisse, das Schwebende, was den Reiz seiner Weise ausmacht ..."

[270]) Vgl. auch die systematische Stilkritik, besonders die Abteilung Form.

Einzeleinfälle, die Möglichkeit zu Strichen, die der Komponist selbst angeführt, vorhanden ist.[271]) — An diesem Punkt beginnt das Übergewicht des Einzeleinfalls gegenüber der Einheit der ganzen Komposition.[272]) Dieses Übergewicht offenbart sich selbstverständlich hauptsächlich in der Formproblematik der Romantik; damit fängt das Zersetzen der Form in und durch die Romantik an und die Formzersetzung bringt ihrerseits das Unbestimmte und Unfertige des Kunstwerkes.

Die aus dem Improvisationsbegriff abgeleiteten allgemeinen Stileigentümlichkeiten sind schon in der „Clochetten-Fantasie"[273]) aufzufinden. Dass der Stil der Werke Liszts nach dem Jahre 1834, also nachdem das Stück „Harmonies poétiques et religieuses" erschien,[274]) aus dem Improvisationsbegriff abzuleiten ist, kann eine systematische Stilkritik auch im einzelnen erweisen.

---

[271]) Vgl. in diesem Zusammenhang die Worte Busoni's in der GA. I., S. 1.: „(Liszt ist) hier bezaubernd, dort behexend, hier auf die Erweckung der Empfindung, dort auf Anregung der Fantasie zielend, unerschöpflich stets in der Ausführung. So erzählt ein Ohrenzeuge, wie Liszt — auf eine Kadenz sinnend — sich an den Flügel setzte und darauf drei bis vier dutzend Varianten versuchte, d. h. glatt herunterspielte, bis er seine Wahl beschloss." — Die Wahl kann nur vom Augenblick bestimmt werden; verebbt später die Spannung des Augenblickes, wird das Getroffene gewissermassen schematisch und für den Künstler ausdruckslos. An die Stelle des Alten kann und muss aber dann wieder etwas Neues eingefügt werden. — Das Zitat ist für den Improvisationsbegriff besonders bestätigend.

[272]) Vgl. Westphal a. a. O. — Westphal weist darauf hin, dass Kullak in seiner „Ästhetik des Klavierspiels" das „klassische Dogma" aufgestellt hat, dass nämlich die Bedeutung eines Kunstwerks bedingt sei durch geistige Einheit bei grösster Vielheit der musikalischen Einzelgedanken. — Bei Schumann z. B. ist die Vielheit da, aber die Einheit fehlt (vgl. Kreisleriana). Verfolgt man Kullaks Gedanken weiter, so erweisen sich die zahllosen Opernfantasien und Potpourris der „Pariser Virtuosen" (zwischen 1830 und etwa 1845) als Produkte, in denen die motivische Vielheit ebenfalls sehr gross, aber durch keinerlei geistiges Band mehr zusammengehalten wird. — Westphal sieht in der Emanzipation des Einzelgedankens das Wesen der romantischen Klaviermusik. — Als Krönung des Einzeleinfalls stezt Westphal die mit der Romantik auftauchenden Kleinformen, wie „Nocturnos", „Lieder ohne Worte", „Préludes", „Études", „Berceuses", „Stimmungs- und Wanderbilder". — Vgl. auch S. 108.

[273]) Skizzenbuch Ms. 6 L.-M. Weimar. — Auch GA. II. — Vgl. S. 68.

[274]) Vgl. S. 61.

2. Systematische Stilkritik [275])

Motivik und Thematik

Die frühesten Werke Liszts, die vor dem Jahr 1828 entstanden sind,[276]) haben in der motivischen Bildung figuralen Charakter. Das Motiv trägt in seinem rhythmischen Gepräge [277]) etwas Bestimmendes für die Weiterspinnung und charakteristische Bewegungseinheit des ganzen Stückes in sich. Vgl. das Motiv des Themas der „Huit Variations";[278]) ferner Nbp. 11 (1. Etude, 1826). Die Sechszehntelbewegung bestimmt den Charakter der Weiterführung und des Ausbaus des ganzen Stückes.[279]) Diese Merkmale haben mit denen der sogenannten Wiener brillanten Schule [280]) gemeinsame Wesenszüge.[281]) — Die motivische Bildung beschränkt sich oft auf charakteristische Rhythmengruppen, sozusagen Motivbruchstücke, die, unzertrennlich von gewissen stereotypen harmonischen Unterlagen,[282]) eine immer wieder erkennbare Einheit, ein einheitliches Moment bilden und besonders für sequenzenartige Weiterführungen und Wiederholungen den Anstoss und die Möglichkeit geben. So in der

---

[275]) Wie gesagt, sind die Stileigentümlichkeiten der frühen Klavierwerke aus dem Improvisationsbegriff abzuleiten. Im Einzelnen wird das am besten durch den Vergleich mit rein klassischen Stilmomenten klar werden; ausserdem ist ja im Improvisationsprinzip auch eine Negierung der Klassik mitinbegriffen. Darum ist in dieser Stilkritik auch der Stil der Klavierwerke vor d. J. 1828 berücksichtigt worden. Vgl. auch Anm. 34.

[276]) Vgl. S. 9. ff.

[277]) Vgl. auch bei Rhythmik und Metrik.

[278]) GA. VII. — Vgl. Nbp. 2.

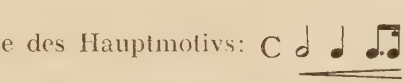
[279]) Vgl. Westphal a. a. O. über die Etüdenform der romantischen Komponisten; Westphal meint, dass der dialektischen Einheit in der Klassik die Stimmungseinheit der Romantik gegenübertritt. Sie wird festgehalten durch motivisch-melodische Einheit, durch die Einheit der satztechnischen Form, durch Verwendung ostinater Begleitfiguren, deren gleichmässige Bewegung die Erschütterung der Grundstimmung unmöglich macht. (Vgl. Nbp. 12). Darum konnte die Etüde eine so grosse Bedeutung in der Romantik bekommen. — Die Rücksicht auf die Form bei der Motiv-Bildung ist noch ein gewisses klassisches Symptom, wie sich aus den frühesten Klavierwerken Liszts ohne weiteres ergibt. Die Etüden-Form, wie sie Westphal auffast, kommt bei Liszt erst später auf.

[280]) Vgl. S. 28.

[281]) Man vgl. Nbp. 13a, 13b (Etüden, 1826).

[282]) Vgl. Harmonik.

Etüde Nr. 10 (1826; Nbp. 14a) und im „Rondo di Bravura" (Nbp. 14b). — In dieser Gruppe der frühen Klavierwerke besteht der Themenbau hauptsächlich aus zusammengesetzten Motiven. Das Grundprinzip ist an und für sich im allgemeinen die „Liedform";[283]) die Themenbildung ist aus der Tendenz nach der Liedform zu erkennen. Doppelmotiv[284]) und das Doppelmotiv weiterführende, zur Kadenzbildung hinüberleitende gleichzahlige Takte[285]) kennzeichnen die Themenbildung in der frühesten Gruppe der Klavierwerke Liszts. charakteristisch.

Bald erfährt die Motivik eine andere Prägung, als um 1834 die romantischen Anschauungen Liszts sich zu klären und gewissermassen zu setzen anfangen. Die Motivbildung aus dem Zusammenhang der Musik mit der Literatur liegt ganz offensichtlich in dem Stück „Lyon" vor.[286]) Das Motto des Stückes: „vivre en travaillant ou mourrir en combattant"[287]) ergibt aus einem Sprach-, d. h. Versrhythmus das rhythmische Gepräge des Hauptmotivs:  [288]) Die sozusagen vom rhythmischen Gerüst getragenen Töne sind aus dem gebrochenen tonalen Dreiklang genommen. Von diesem Stück an bekommt die Motivik Liszts einen anderen Inhalt. Schon hier ist sie in ihrer Erfindung für die Form[289]) von anderer Bedeutung als bisher. Sie ist in ihrem rhythmischen Bild derartig selbständig und einpräglich, dass sie in formaler Hinsicht allein schon durch ihre Erscheinung und durch ihr immer sich wiederholendes Auftauchen, auch wenn dieses scheinbar noch so planlos erfolgt, das Stück zusammenhält und die Einheit des Ganzen bewirkt. Das Motiv ist der Kern, um den herum der ganze Bau sich entfaltet; diese be-

---

[283]) Vgl. Form.

[284]) Vgl. Nbp. 15 (Etüde No. 2, 1826); schematisch; vgl. auch Form und Harmonik.

[285]) Vgl. Etüde Nr. 3. GA. I.

[286]) Dieses Stück ist dem Begriff „humanistische Musik" am nächsten verwandt. — Über seine Entstehung vgl. den „Reisebrief etc. an G. Sand. 1835". GS. S. 155. ff.: „Als ich das Berry verliess .... begab ich mich nach Lyon und fand mich inmitten schrecklicher Leiden, so grausamen Elends versetzt, dass das ganze Gerechtigkeitsgefühl in mir sich empörte und mein Herz mit unaussprechlicher Trauer erfüllt wurde ....".

[287]) Vgl. GA. IV.

[288]) Vgl. auch Rhythmik.

[289]) Vgl., Anm. 279

wusste Tendenz zum Kernmotiv ist ein romantischer Faktor. Eine eigenartige Folge dieser Tendenz ist jener Typus der Motive, von denen eines z. B. in „Apparitions No. II."[290]), Takt 1 und 2 zu finden ist. Das Motiv, fast schon als reines Rhythmusgebilde, wird an den verschiedensten Stellen des Stücks immer wieder dazwischengeworfen, sozusagen zitiert, und damit wird eine gewisse Einheit des Ganzen erzielt.[291]) — Neben dem rhythmischen Motiv, aber in derselben Beziehung zur Formgestaltung, taucht in den frühen Klavierwerken das reine Ausdrucksmotiv auf. Diese Motive sind auf rein klanglichen Momenten und auf der Ausnützung der rein klanglich gewerteten Harmonik[292]) aufgebaut. So im „Vallée d'Obermann"; Nbp. 16a. 16b. Die rythmische Zerstückelung der Sekundenschritte bewirkt bewusst die klangliche Spannung, die in ihnen herrscht (das Fallen von „g" auf „fis" — kleine Sekunde — erzeugt schon eine eigenartige Spannung, deren Wirkung durch den nächsten diatonischen Schritt von „fis" auf „e" — grosse Sekunde — noch erhöht wird, da dieser der Chromatik des vorhergegangenen Schrittes gegenüber als gewisse Beruhigung empfunden wird) und hämmert das unaufhaltsame Espressivo dem Hörer ein.[293]) Das Klangliche in der Motivik ist es, an das die programmatischen Tendenzen[294]) anknüpfen; so im Stück „Les cloches de G . . ."; Der Zusammenhang mit dem Naturprogramm ist offensichtlich. Daher die Naturnachahmungsbestrebungen schon in der Motivik, besonders aber in der motivischen Figuration;[295]) vgl. Nbp. 17 (Naturmotiv). Vgl. ferner Nbp. 33a, 33b, 41a, 41b, 41c. — Ausdrucksmotive haben oft — damit das Klangliche in ihnen hervortritt — den Charakter des Zurückkreisens in sich selbst. Vgl. Nbp. 21, 22, 34, 62.[296]) Oft sind sie allein in der Tendenz, überhaupt klangliche Dauer zu erzwecken,[297]) zu erkennen, so besonders bei der Auseinanderlegung

---

[290]) Vgl. GA. V. — Nbp. 47a.

[291]) Solche Motive sind noch z. B. in folgenden Stücken aufzufinden: in der „Dante-Sonate"; vgl. Nbp. 86; bezw. 83 (Vorschlagsmotiv); in der umarbeiteten Fassung der 2. Etüde, 1838: Fanfaren-Motiv im Anfang, GA. I; u. s. w.

[292]) Vgl. S. 102.

[293]) Auch die reiche Harmonisierung, vgl. Nbp. 16c, beweist das Gesagte.

[294]) Vgl. die neue Auffassung der Programm-musik, S. 77. ff. — Ferner die Ausführungen unter Rhythmik.

[295]) Vgl. auch bei Klaviersatz.

[296]) Vgl. auch unten bei Themengestaltung; ferner bei Melodik.

[297]) Vgl. S. 107.

der besonderen, auf klanglicher Grundlage erbauten neuen Akkorde und Harmonien [298]) wie im Stück „Sposalizio". Das Motiv Nbp. 18 ist die Auseinanderlegung des dort konstruierten Akkordes, der das ganze Stück in seinem klanglichen Charakter besimmt (vgl. Nbp. 60). In diese Gesamtgruppe der Ausdrucksmotive lässt sich bis zu gewissem Grade auch das dynamische Motiv einreihen. Das dynamische Motiv entsteht, damit das dynamische Moment, besonders in der Formgestaltung [299]) überhaupt angebracht werden kann. Dieser Typus ist in der Hauptsache von akkordischem Charakter; vgl. Nbp. 56. Klanglichen Zweck, und dadurch Ausdruckshaftigkeit besitzen auch jene Motivbildungen, die aus dem virtuosen Einzeleinfall zu verstehen sind, so z. B. in „Apparitions No. II", Nbp. 19a, 19b. Die Themengestaltung ist in den frühen Klavierwerken aus keinem besonderen neuen Prinzip abzuleiten. Allerdings ist die Beziehung zur Formgestaltung gelockert. Überhaupt tritt die Motivik an die Stelle der Thematik (vgl. besonders „Vallée d'Obermann", „Apparitions"). Auf die Beziehung zur Form kann erst später näher eingegangen werden. — Im allgemeinen herrscht in der Weiterführung und dem Weiterbau der Motive das äusserlich genommene Prinzip der Gegenbewegungen (so im Stück „Lyon", „Dante-Sonate", Nbp. 20a, 20b).[300]) Eine andere Art der Themenbildung beruht auf dem gleichen Prinzip des in sich Zurückkehrens, das wir bei der Motivbildung selbst kennen gelernt haben. Allein hier wird das g a n z e Motiv selbst in sich zurückgeführt. Vgl. Nbp. 21, 22. (Vgl. auch Melodik).

Eine besondere Gruppe bildet in der Motivik der frühen Klavierwerke die volksmässige Motivik. Diese Motivik ist in ihrer einfachen Struktur und einfachen harmonischen Unterlage klar und prägnant. Sie ist durch ihre rhythmischen und harmonischen, fast stereotypen Verhältnisse bestimmt. [301]) Die wesentliche Eigenschaft der volksmässigen Motivik besteht vor allem in den fast der

---

[298]) Vgl. auch Harmonik.

[299]) Vgl. noch bei Form.

[300]) Vgl. auch Melodik.

[301]) Darin liegt überhaupt gewissermassen das Problem des Volksmässigen in der gesamten Romantik. Sie ist nie organisch mit dem Werk zusammengewachsen, steht immer als Zitat, als Kolorit isoliert da. Ausgenommen vielleicht das berühmte Thema: der „Chant de Gondolier" im Stück „Venezia e Napoli" (vgl. Kapitel I., Aufzählung der Werke Liszt, No 50), das auch später in die symphonische Dichtung „Tasso" aufgenommen wurde.

Klassik gleichenden Doppeltakt- und Doppelmotivstrukturen; ferner in den diatonischen Tonreihen; in anapaestischer Rhythmik; in erhöhten Quartwirkungen; in der in sich zurückkehrenden Melodiebildung; vgl. Nbp. 23a—m; ferner noch in der Rhythmik, Melodik und Harmonik.[302]) — An diese Gruppe schliesst sich noch die Tanzmotivik an. In ihr ist Chopin'scher Einfluss bemerkbar.[303]) So sind im Hauptmotiv der „Grande Valse di Bravura" ausgesprochene Mazurka-Rhythmen und ihre Wirkungen nicht zu verkennen. (Nbp. 24). Die harmonische Unterlage ist im Prinzip (Dominant-Einsatz mit Auflösung zur Tonika) derjenigen der Tanzstücke und ihrer Motivik und Thematik bei Chopin gleich; besonders klar wird dies an Stellen, an denen an und für sich eine Verwandschaft mit den Werken Chopins festzustellen ist (vgl. Nbp. 25a, 25b; ferner — im Zusammenhang mit dem Prinzip der stereotypen harmonischen Unterlage T—D — selbst die Kantilenen in den Tanzstücken; Nbp. 26).[304]) Der Chopin'sche Einfluss ist jedoch nicht sehr auffallend und zeigt sich höchstens in Formen, die mit jenen Chopins gemeinsam sind. So ist z. B. in der Umarbeitung der Etude No. 10 die Identität mit der F-Moll Etüde von Chopin unverkennbar; auch die Tonart ist dieselbe (vgl. Nbp. 27a, 27b).[305])

Melodik.

Die Melodik Liszts ist, wie dies schon bei seiner Motivik und Thematik angedeutet wurde, ein gewissermassen selbständiger Faktor der frühen Klavierwerke; dies ist aus dem Begriff des Singens und seiner Bedeutung im romantischen, bzw. improvisatorischen Sinne[306]) belegbar. Die Melodik unterscheidet sich bei Liszts

---

[302]) Das Nachahmen von Volks-, d. h. Natur-Instrumenten ist in den Notenbeispielen No. 23i, 23j erkennbar.

[303]) Auf das Tanz-Moment bei Chopin und seine romantischen Beziehungen wurde schon S. 30. ff. hingewiesen.

[304]) Auch die harmonische Gestaltung: der Anfangstakt mit der Dominante und der zweite Takt mit der Tonika als Auflösung (die ganze Folge wird wiederholt) hat Mazurka-Charakter.

[305]) Jedenfalls sind die S. 30. ff. festgestellten Unterschiede zwischen Liszt und Chopin schon an diesem Beispiel auch stilistisch zu erkennen. Die Stimmführung Chopins ist bei Liszt zu Gunsten rein klanglicher Zwecke aufgegeben. Die im Nbp. 27 b. angedeuteten Imitationen werden nur als Gruppenbildungen mit verschobenem Hauptakzent angebracht.

[306]) Vgl. S. 75. ff.

frühen Klavierwerken von der Motivik und Thematik dadurch, dass ihr die Eigenschaft innewohnt, sich mit der Gesangstimme singen zu lassen. Melodik. Melodien werden niemals motivistisch zersetzt, d. h. — satztechnisch ausgedrückt — motivisch aufgearbeitet und verwertet. Das im Begriff „chant" Verkörperte erleuchtet die Situation. Melodik ist gewissermassen jene Motivik und Thematik, die einen ausgesprochen vokalen Charakter hat. Die Entwicklung zu dieser Selbständigkeit erfolgt naturgemäss erst in den dreissiger Jahren. Bis zu dieser Zeit ist die Melodik vom instrumentalen Charakter, von der Motivik und Thematik der frühesten Klavierwerke schwer zu trennen. Die bei Motivik und Thematik aufgezählten stilistischen Eigenschaften gelten auch hier. Die Melodik besteht in der Umgliederung der Klangsäulen der Harmonik nach dem Einheitsprinzip der Rhythmik.[307]) Mit anderen Worten: die Melodik ist hier noch unzertrennlich vom figuralen Charakter der Motivik. Vgl. Nbp. 12. Auf die gehobenen Taktteile fallen in dieser Melodik die Töne, die der Hauptharmonie angehören; auf die leichten Taktteile höchstens Wechselnoten. Vgl. Nbp. 28.[308]) Eine Überleitung zur vokalen Thematik, zur reinen Melodik ist jener Melodie-Typus, der in der Etüde No. 9 (1826) aufzufinden ist. Vgl. Nbp. 29. Auf den Zusammenhang der klassischen Gesinnung der geschichtlichen Umgebung vor 1830 mit dem italienischen Gesang wurde schon hingewiesen.[309]) Die sängerische Melodik ist bei dieser Entwicklung nicht unverständlich, sondern es ist leicht zu begreifen, dass sich auf ihrer Grundlage die selbständige romantische Sing-Melodik herausgebildet hat. Eine erste Erscheinung dieser Melodiegestaltung findet sich in „Apparitions, No. I".[310]) Man kann in der Melodik der frühen Klavierwerke nach dem Jahr 1834 folgende Hauptgruppen verschiedener Melodietypen unterscheiden: Zunächst die dem Begriff Naturgesang[311]) entspringende und entsprechende Melodik. Sie ist in zwei Untergruppen zu fassen. Die erste ist die Volksmelodik überhaupt. Diese hat (vgl. Nbp. 23a, 23b, 23d, 23f, 23k) reine Intervalle und die einfache Harmoniefolge von T—D mit orgelpunkt-

---

[307]) Vgl. Harmonik und Rhythmik.

[308]) Dieses Beispiel zeigt den Zusammenhang mit der Thematik und Motivik, die auf dem Zusammenhang Paganinis mit der klassischen Tradition im stilistischen Sinne beruht (vgl. S. 69).

[309]) Vgl. S. 70.

[310]) Vgl. GA. V.

[311]) Vgl. Anm. 306.

artigem Liegenbleiben der ersten Stufe in der untersten Stimme zur Grundlage. In der reinen Volksmelodik ist die Erhöhung der reinen Quarte, die als spezielles volksmässiges Kolorit verwertet wird, charakteristisch.[312]) Den volksmässigen Charakter weisen auch noch solche Gesänge auf, die durch das Sujet des Stückes irgendwelche Beziehung zur Natur haben. So die Melodie des Stückes „Le Lac de Wallenstadt" (Nbp. 30). Die zweite Untergruppe wird von jenen Melodien gebildet, die vorwiegend Ausdrucks- und Empfindungscharakter haben. Diese lassen sich nach dem Inhalt des romantischen Ausdrucksbegriffes[313]) noch weiter unterteilen. So offenbart sich in ihnen zunächst die klangliche Beziehung des Ausdrucksbegriffes in der Bedeutung der Vorhalte, die in dieser Melodik zum Vorschein kommen. Der Vorhalt, mit der Überspannung auf dem leichten Taktteil gibt der melodischen Weiterführung sozusagen einen Stoss, etwas Beschwingendes. Vgl. Nbp. 31. Besonders charakteristisch sind die daselbst schon verwendeten Nonenvorhalte.[314]) Jene verschwommenen Stellen in den Gesängen der Liszt'schen Melodik, an denen Vorhalte unaufgelöst verklingen, sodass ihre Auflösung sozusagen über die Grenzen des Musikalischen hinaus verlegt wird, wollen das Unendliche im Gesang aufspüren lassen, gleichsam den Gesang in der Unendlichkeit auflösen. Den Weg zu dieser Handhabung der Vorhalte zeigt die Melodie aus „Les Cloches de G. . . ." (Nbp. 33a, 33b). Die Auflösung wird hier auf die kleinen Notenwerte der Schleifer und Vorschläge verschoben. Geradeso am Anfang der Melodie (vgl. GA. IV. T. 4 ff.). — Ausdruck, der mit rhythmischen Mitteln erreicht wird, ist eines der gebrauchtesten sehr charakteristischen Merkmale der Melodiebildung.[315]) Durch die Befreiung von den rhythmischen Grundeinheiten zieht die Melodie in das Raum- und Zeitlose hinüber. Vgl. Nbp. 43a. Es ist besonders die Synkopisierung, die in diesem Sinne der Melodie eine gewisse Unbestimmtheit, ein gewisses Schweben verleiht, vgl. Nbp. 43b, 43c. Wenn diese Synkopisierung mit der Vorhalttechnik zusammenfällt (vgl. Nbp. 34), so wird das Ausdruckshafte besonders betont.[316])

---

[312]) Vgl. Nbp. 23e, 23h.

[313]) Vgl. S. 75.

[314]) Vgl. auch Nbp. 32.

[315]) Vgl. auch Rhythmik.

[316]) Vgl. auch in diesem Zusammenhang die in sich zurückkehrende Gestaltung der Melodik; Nbp. 21, 22.

Neben dem Natur-, d. h. Ausdrucksgesang bildet die heroische[317]) Melodik eine besondere Gruppe. Sie ist eigentlich dadurch, dass Liszt bezüglich der humanistischen Musik auf die Marseillaise hinweist, eindeutig bestimmt. Eine gewisse klare harmonische Unterlage und heroische Rhythmik[318]) sind ihre charakteristischen Merkmale. Sie taucht schon in „Lyon" auf und ist entschieden erkennbar in der Umarbeitung der Etüde No. 4, nachdem deren Zusammenhang mit der Dichtung Mazeppa von Victor Hugo klar geworden ist. Vgl. Nbp. 35a.[319]) An die heroische Melodiebildung schliesst die Gruppe der religiösen Melodik an. Sie weicht von der vorhergehenden Gruppe durch die viel einfachere rhythmische und harmonische Gestaltung ab. Vgl. Nbp. 37 aus „La Chapelle de G., Tell". Nbp. 38 aus „Psaume". — Eine gewisse, betonte Diatonik ist der heroischen wie der religiösen Melodik eigen.[320])

Zum Schluss muss auch noch im Rahmen der Melodik auf die Ornamentik der frühen Klavierwerke Liszts hingewiesen werden. Die Ornamentik hat an und für sich vorwiegend melodischen Charakter. In den allerfrühesten Klavierwerken kommt dies im Zusammenhang mit dem Koloraturgesang zum Ausdruck. Vgl. Nbp. 39a, 39b. Melodieführung im Sinne der Eigentümlichkeiten der Melodik der frühesten Klavierwerke ist in den symmetrischen Bildungen der Fiorituren zu erkennen. Für die singenden Fiorituren sind im allgemeinen die Prinzipien des „cercar la nota"[321]) gültig. So in den Petrarca-Sonetten; in den Übertragungen von Liedern überhaupt. Vgl. z. B. das Nbp. 40 aus der Übertragung der „Soirées musicales" von Rossini.

Rhythmik und Metrik

Die Rhythmik der frühen Klavierwerke ist im allgemeinen in zwei grosse Hauptgruppen zusammenzufassen. In die erste

---

[317]) „Heroisch" als romantischer Begriff, vgl. S. 46. ff.

[318]) Vgl. auch Rhythmik.

[319]) Es sei auch auf die „heroische" Endung der Melodie hingewiesen mit der Betonung der abschliessenden Kadenz. Vgl. Nbp. 36, aus „La Chapelle de G. Tell".

[320]) Eine besondere Gruppe bildet auch noch die Tanzmelodik. Sie geht über die stilistischen Merkmale der Tanz-Motivik nicht besonders hinaus. Das Auffallendste ist der Einfluss Chopins und ein gewisser Zusammenhang mit den volksmässigen Melodiebildungen.

[321]) Vgl. Raabe a. a. O. Bd. II.

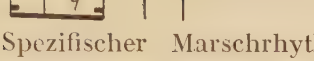
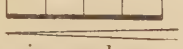
Gruppe fallen solche rhythmische Bildungen, deren Grundprinzip in der Markierung der metrischen Schemata liegt. Hierher gehört die Rhythmik der frühen Klavierwerke vor dem Jahr 1830, in denen Homorhythmik mit Betonung der metrischen Schwerpunkte vorwiegt. Vgl. Nbp. 4, 7, 11, 12, 13a, 13b, 14a, 14b, 27a. Die Homorhythmik ist oft von formender Bedeutung; so hauptsächlich in der Etüdenform.[322]) Dass die Motivbildung oft aus der Homorhythmik als dem formenden Faktor heraus geschieht, wurde schon erwähnt. Ausser in den frühesten Klavierwerken ist die Homorhythmik auch in den Klavierwerken nach 1830 aufzufinden, aber in neuem Sinn und in neuen Beziehungen. Zunächst ist schlechthin ihr Zusammenhang mit dem Metrischen gelockert. Jedoch das Formbildende, das Moment, welches das Ganze zur Einheit formt und zusammenhält, bleibt der Rhythmik eigen. Vgl. „Apparitions, No. 1". Taktmetrum ist hier $\frac{6}{4}$; die Rhythmik der Begleitfigur ist dagegen derartig geformt, dass die Achtel des ersten und dritten Taktteils immer betont werden, jedoch verschiebt sich innerhalb dieser Gruppen die Betonung auf das 4. und 10. Achtel: . Ausser durch diese Lockerung der Beziehungen der Rhytmik zur Metrik bekommt die Homorhythmik auf folgende Weise einen anderen Inhalt: Homorhythmik wird gewissermassen als Naturrhythmik verwendet, vorzugsweise als Wellenrhythmik; vgl. die Begleitungsfigur des Gesanges des Stückes „Le Lac de Wallenstadt" (vgl. Nbp. 17); „Les Gloches de G . . ." (vgl. Nbp. 41a, 41b, 41c).[323]) Eine andere Anwendungsart der Homorhythmik ist die heroische Rhythmik. Sie ist aus der Marschrhythmik abzuleiten.[324]) Die Grundstruktur ist die Gruppe der punktierten Achtel und der ergänzenden Sech-

---

[322]) Hierher gehört die volksmässige Rhythmik überhaupt. Dass sie, wie schon unter Motivik und Thematik angedeutet wurde, nicht organisch in den Stil der frühen Klavierwerke Liszts übergegangen ist, beweisen die für sich dastehenden Rhythmen-Typen der volksmässigen Rhythmik, die sonst nirgends sich finden. Die volksmässige Rhythmik ist am besten an den Nbp. 23a—23m zu erkennen.

[323]) Vgl. auch die Umarbeitung der Lieder von Schubert, Nbp. 42. Allerdings entstammen diese Umarbeitungen einer ziemlich vorgerückten Etappe der Romantik. Demzufolge ist im Wellenmotiv eine Entmetrisierung zu erkennen.

[324]) Vgl. über heroische Melodik, Anm. 319.

zehntel  mit der Tendenz nach den gehobenen Taktteilen. Spezifischer Marschrhythmus ist auch die laufende Triolenbewegung:  .[325]) Das Metrische wird selbstverständlich auch in anderen rhythmischen Bildungen, wie z. B. in Konfliktrhythmen beibehalten. Diese sind allerdings ziemlich selten. Sie kommen höchstens im Fall doppelkontrapunktischer Strukturen vor. Ihre Seltenheit erklärt sich ohne weiteres aus dem Improvisationsbegriff. Strenge Metrik in der Rhythmik findet sich auch bei der religiösen Melodik und Motivik.[326]) Ebenso bei Tanzrhythmik und Tanzmelodik.[327]) Einheitliche rhythmische Bewegungen kommen oft in ihrer reinen rhythmischen Substanz, also unabhängig von ihrer Beziehung zur Tonhöhe und zum Ton überhaupt vor. (Vgl. das Hauptmotiv des Stücks „Lyon"). Somit bekommt die Rhythmik eine sozusagen fast stilisierte Färbung. Das auf diesem Grundprinzip erbaute rhythmische Motiv[328]) ist allein durch seine rhythmische Erscheinung in jeder figuralen oder andersartigen Umgestaltung immer wieder zu erkennen und dient so gewissermassen als das die Einheit des Stückes schaffende Moment. So „Apparitions, No. II."; „Lyon"; u. a.

Den Übergang zur zweiten grossen Gruppe der Liszt'schen Rhythmik bilden gewissermassen die Gruppierungen um den Hauptakzent: Es wird durch die scharfe Betonung des gehobenen Taktteiles eine gewisse Ordnung in die an und für sich schon auseinanderfallenden rhythmischen Strukturen und Zusammenhänge hineingebracht. Einer der Hauptfälle der Anwendung dieses Prinzips ist das Anlaufen zum guten Taktteil. Vgl. „Lyon"; auch des oben mitgeteilte Beispiel laufender Triolen und ihrer Auflösung im akzentuierten gehobenen Taktteil des folgenden Taktes. Dadurch bekommt der Auftakt den Charakter einer gewissen Spannung, die für die Romantik ein wesentliches Merkmal ist. Manchmal gruppieren sich nicht nur um e i n e n scharfen, d. h. guten Taktteil

---

[325]) Diese Rhythmik ist hauptsächlich in dem Stück „Lyon" aufzufinden; ferner „La Chapelle de G. Tell"; „Dante-Sonate"; Umarbeitung (1838) der „10. Etüde" (GA. I. S. 125); „Il Pensieroso"; u. a.

[326]) Vgl. Motivik, Melodik.

[327]) Ebendort.

[328]) Vgl. Motivik.

rhythmische Bildungen (also wie im Auftakt), sondern es umfassen und umgrenzen oft zwei oder noch mehr betonte Taktteile als metrische Hauptakzente die ganz aufgelösten oder ziemlich freien rhythmischen Bildungen. (Eigentlich sind die Konfliktrhythmen auch in diesem Sinne anzuführen; vgl. „Fantasie romantique"). Beispiele finden sich in „Apparitions, No. II." (Nbp. 68); „Fantaisie romantique" (Einleitung, Kadenz in D-Moll); u. a. Hierher gehören auch die Einschaltungen ungleicher rhythmischer Gruppen wie Quintolen („Harmonies poétiques et religieuses"),[329]) Septolen („Vallée d'Obermann"); ferner Tremolorhythmen, die stets durch die Betonung gewisser und besonders bezeichnender metrischer Schwerpunkte nicht aus dem metrischen Schema herausfallen („Paganini-Etüde No. 1."; „Vallée d'Obermann"; „Fantaisie romantique"; u. a.).

Alle diese rhythmischen Bildungen führen gleichsam schon zur zweiten grossen Gruppe der Rhythmik und Metrik der frühen Klavierwerke Liszts. Diese zweite Gruppe umfasst jene Rhythmik, die sich von der Metrik loslösen will und dadurch der Komposition, dem Stück das unbändige Freie, das Aufgehen im Raum- und Zeitlosen, mit einem Wort, das Improvisatorische geben soll. Zunächst tauchen diese entmetrisierenden Tendenzen in Verbindung mit anderen Stimmen auf, die in ihrem Gepräge noch am Metrischen festhalten. Mit anderen Worten: die Melodik, der Gesang wird frei, die Begleitung noch nicht; die Begleitung wird gewissermassen noch vom Metrischen zusammengehalten. So in „Apparitions No. 1." (Vgl. Nbp. 43a, 43b, 43c, 43d.) Interessant ist in Nbp. 43a das Vorwegnehmen des Hauptakzentes und seine Verschiebung auf die letzte Note der Triole. In den Beispielen No. 43b, 43c, 43d ist ebenfalls eine Verschiebung des Hauptakzentes durch Synkopen erreicht.[330]) Die gleiche Tendenz kann man in der Melodiebildung der Etüden No. 3 aus dem Jahr 1826 und 1838 in der Gegenüberstellung der beiden Melodien erkennen. (Vgl. Nbp. 44a, 44b.) Das Umgehen des Haupt-

---

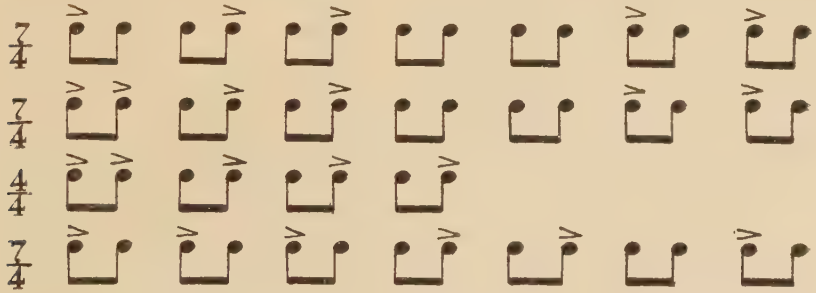
[329]) In der späteren Fassung sind die Quintolen in zwei Gruppen von Duolen und Triolen: nebst Diminution der Metrik umgestaltet.

[330]) Der Zusammenhang der Rhythmik des Gesanges zur Rhythmik der Begleitfigur ist offensichtlich. Es ist derselbe Fall, den Gertler a. a. O. S. 76 bezüglich Schumanns feststellt, dass nämlich die Melodie schon mit der Begleitfigur zusammen konzipiert wird.

akzentes in der Melodie (die Begleitfigur bleibt durchwegs homorhythmisch!) gibt der Melodie etwas Schwebendes, Unbestimmtes. — Ein nächster Schritt ist in rhythmischer Hinsicht die Lockerung der Beziehungen zum Metrischen in der gesamten Satzstruktur. So in der Umarbeitung der Etüde No. 8 (Vgl. die Gegenüberstellung der Fassungen aus den Jahren 1826 und 1838 im Nbp. 45a, 45b);[331]) ferner in letzter Vervollkommnung in dem Stück „Sposalizio". (Vgl. Nbp. No. 46). — Vorderhand geschieht das Umgehen der Hauptakzente, d. h. ihre Verschiebung auf Nebenakzente, durch das Anbringen von Pausen (vgl. Nbp. 46). — Hieraus ist zu ersehen, welche neue Bedeutung die Pausen, die Pausen von den kleinsten bis zu den grössten rhythmischen Werten, in der romantischen Musik bekommen.[332])

Die vollständige Loslösung von dem Metrum [333]) erfolgt endlich in folgenden Stücken:

Zunächst in „Harmonies poétiques et religieuses". Dieses Stück ist für den romantischen Musikstil Liszts besonders charakteristisch. In rhythmischer Beziehung ist die allgemeine Entrhythmisierung im Anfang des Stückes in seltener Vollendung vollzogen. Zunächst fehlt das Metrum überhaupt (besonders in der ersten Fassung; man vgl. auch die Faksimile-Beilage No. III.). In der Skizze ist überhaupt kein Taktstrich angegeben. In der ersten Fassung findet man abwechselnd $\frac{8}{4}$, $\frac{10}{4}$, (3., 7. Takt) $\frac{9}{4}$ (5. Takt), $\frac{4}{4}$ (6. Takt). Innerhalb dieser Gruppen ergeben sich durch den Harmoniewechsel folgende rhythmischen Gruppen:



[331]) Vgl. auch das rein rhythmische Motiv in „Apparitions No. II"; Nbp. 47a, 47c.

[332]) Vgl. auch Dobiey a. a. O., wo von der rhetorischen, deklamatorischen Bedeutung der Pausen die Rede ist.

[333]) Das Metrum an und für sich ist gerade wegen seiner Beziehung zur Rhythmik möglichst einfach. Komplizierteres Metrum kommt kaum vor. Im all-

Es handelt sich also hier um Rhythmengruppen, die harmonisch zusammengehören, bei denen aber die Betonungen über die rhythmisch-schematischen Akzente hinausgeschoben werden. Diese Rhythmik wird auch noch durch den reichen Gebrauch von Synkopen kompliziert (vgl. Nbp. 48 b). Etwas ungemein Schwebendes, Unbestimmtes, Unfestes wird damit erreicht. Es ist das romantische Tempo Rubato,[334]) eine Art von „Recitativ" der gesamten Satzstruktur, das hier verwirklicht wird.[335]) Rhythmische und metrische Rubatos sind in den frühen Klavierwerken oft nur in der Motivik, Thematik, Melodik zu finden. So z. B. im seltenen Fall der volksmässigen Melodik, vgl. „Fantaisie romantique", Einleitung (Nbp. 49.). Besonders aber in der Ornamentik. An und für sich herrscht in der Ornamentik die symmetrische Gruppierung der Homorhythmik (vgl. Nbp. 39a, 39b; ferner die kandenzartigen Arpeggien in „Harmonies poétiques et religieuses"; in den „Petrarca-Sonetten"; etc.). Die Gebilde der Ornamentik zerstören aber das Metrum, indem sie auf dem Grundprinzip der Fermate in den Takt hineingemengt werden. Dies geschieht allerdings oft mit kleinen Noten; manchesmal aber wird (und gerade in echt improvisatorischen Formen, wie z. B. in der zur Prélude umgearbeiteten zweiten Fassung der Étude No. 1. a. d. J. 1826, vgl. Nbp. 50) der Takt bewusst in das Aussermetrische umgestaltet.

Harmonik

Die Entwicklung der Harmonik in den frühen Klavierwerken Liszts ist gegenüber dem bisher Erörterten vom stilistischen Standpunkt aus entschieden von grösserer Bedeutung. Sie hat ihren Ausgangspunkt in der klassischen Kadenz der Klavierwerke vor dem Jahr 1830, in denen die Harmonik noch vollständig unkompliziert, diatonisch und den Prinzipien der klassischen Kadenzierung treu

---

gemeinen ist die Tendenz zur möglichsten Diminuirung des Metrum zu erkennen. Man vgl. die Umarbeitungen der „Harmonies poétiques et religieuses"; die Skizze der „Dante-Sonate" (vgl. S. 20) und deren endgültige Fassung. — Grösseres Metrum kommt an Stellen, die schnelles Tempo haben, weniger vor. Allein bei Maestoso- und Grandioso-Charakter findet sich grosses Metrum. Vgl. z. B. den Schluss der „Dante-Sonate".

[334]) Über Liszts Ansicht betreffs der Herkunft des „Tempo rubato" vgl. S. 32. (Über Chopin.)

[335]) Vgl. Klaviersatz; Nbp. 86.

ist und gewissermassen die Formeinheit und Abgeschlossenheit des Ganzen ausmacht.[336]) [337]) Auf gewisse stereotype Akkordfolgen wurde in diesem Zusammenhang schon bei der Motivik und Thematik hingewiesen. Bemerkenswert sind gewisse Sequenzen von Motivbruchteilen, die als harmonische Unterlage den Dominant-Dreiklang mit vorhergehender S-Funktion haben (vgl. Nbp. 14a, 14b). Die stereotype Betonung der Dominante in der Harmonik bildet oft den Unterbau, der gestattet, für die figurale Motivik eines Stückes das Letztmögliche heraus zu holen. (So in der Etüde No. 6, im zweiten Teil der ersten Liedform der Etüde No. 4; etc; vgl. auch die schematische Darstellung der Harmoniefolge in Nbp. 51). Charakteristische Harmoniefolgen sind jene stereotypen Doppelmotivbildungen, die bei der Wiederholung des Motivs dieselben Harmoniefolgen haben, allein alles in die Tonart der nächsten Stufe der diatonischen Tonreihe versetzen. (Vgl. Nbp. 15.) — Sonst aber ist der Wechsel zwischen T und D, seltener zwischen T und S, stets aufzufinden. So ist dieses Prinzip z. B. in der Melodik der Etüden No. 11, 12 (1826) und ihrer harmonischen Unterlage unverkennbar (vgl. Nbp. 52). Das Gleiche gilt von der Etüde No. 4. (1826): A: T|T D|D|D|D|T|T| (Achttakter); es folgt B: T|T|D|D|WD|D|D|D|D usw. — Freiere harmonische Ausschweifungen kommen nur dann vor, wenn die Einheit des Ganzen durch die rhythmische Einheit schon gesichert ist. Vgl. Etüde No. 5. No. 6; Nbp. 54 stellt die Modulationsordnung der Etüde No. 5 dar; die Modulationsordnung der Etüde Nr. 3 führt von der Haupttonart F-Dur über C-F-B-b-Des-F-C (Dom.) wieder nach der Haupttonart zurück. Die Tonartreihenfolge der 12 Etüden ist: C, a, F, d, B, g, Es, c, As, f, Des, b.

---

[336]) Diese Prinzipien der Harmonik werden später gelockert. In dieser Lockerung vollzieht sich die musikalische Romantik am vollständigsten. Die Lockerung als romantischer Faktor wurde auch bei Chopin festgestellt (vgl. S. 31). — In diesem Zusammenhang sei auf die besondere Stellung der Schumannschen Romantik, auf die Schumannsche Harmonik (vgl. Gertler a. a. O. S. 94) hingewiesen: „Die Melodik beherrscht bei Schumann die Harmonik und überwuchert sie. Das ist der Unterschied zu Schubert und Chopin ... Die Romantik neigt zur Lockerung des tonalen Gefüges durch die Weitung und Lockerung der Funktionsharmonik. Schumanns Kadenzierung ist streng klassisch. Trugschlussbildungen, die bei Wagner so häufig vorkommen, treten in ihrer Wirkung völlig zurück, obwohl sie tatsächlich oft vorhanden sind".

[337]) Für die einfache Harmonik der frühesten Klavierwerke sei auf die Notenbeispiele No. 2, 8, 11, 14a, 14b, u. a. hingewiesen.

In der weiteren Entwicklung der Harmonik sind im allgemeinen zwei grosse Grundlinien festzustellen, das diatonische und das chromatische Prinzip. Das diatonische Prinzip erfährt zunächst — und darin liegt eben die Entwicklung — gewisse Umdeutungen, die in den folgenden Etappen und Momenten zu fassen sind:

Die Diatonik wird in der Harmonik, in der Akkordbildung und der Akkordführung beibehalten, jedoch werden die Akkorde von den inneren Beziehungen der Kadenzierung (im klassischen Sinne) befreit. Mit diesem Symptom läuft ein anderes parallel, dass nämlich diese von den Kadenzfunktionen befreite Diatonik in der Harmonik zum Ausdruck des Heroischen, Majestätischen, Religiösen wird. Vgl das Stück „Lyon";[338]) „La Chapelle de G. Tell" (Nbp. 55); „Dante-Sonate" (Nbp. 56); u. a. Besonders betont erscheint die Diatonik in der Harmonik bei den Zusammenhängen mit dem Naturprogramm.

An und für sich ist das diatonische Gepräge der Nbp. 23a—m offensichtlich. In Stücken, die in ihrem Programm an die Natur gebunden sind, ist gleiche Diatonik aufzufinden. Vorderhand in betonten Gebrauch von reinen Intervallen, vorzüglich der reinen Quinte. (Vgl. Nbp. 17; ferner „Au bord d'une source", u. a.). Die reine Quinte bleibt in diesen Stücken oft im Bass liegen (so auch im Nbp. 17). Auf die reine Quinte, deren Grundton die erste Stufe der Tonart ist, baut sich in diesen Stücken oft, wenn auch nicht besonders betont, noch eine weitere reine Quinte auf. Vgl. im Nbp. 17: As-es-b.[339]) [340])

Bevor man die Chromatik und ihre Entwicklung in den frühen Klavierwerken betrachten will, muss die Aufmerksamkeit noch auf die spezielle Handhabung und Bedeutung des $\frac{6}{4}$-Akkordes in den

---

[338]) Selbst in der Modulationsordnung dieses Stückes ist eine gewisse Diatonik herauszuspüren (vgl. Nbp. 54a). Allein in der Coda fällt das Andersgeartete der Modulationsordnung auf. Besonders das gewissermassen isolierte Auftreten des Quartsextakkordes und die Umdeutung des Grundtons des Gis-Dur-Akkords zur Terz (As!) des nachfolgenden f-Moll. — Vgl. noch oben.

[339]) Die Quinthäufung ist in dieser Form schon bei Beethoven zu finden (Pastoral-Symphonie, letzter Satz; vgl. Nbp. 57a, 57b). Das Natur-Programm der Pastoral-Symphonie war für die romantische Rehabilitierung ein besonderer Anlass. Die Verwandtschaft mit ihren Stileigenschaften, die sich in Werken von Liszt zeigt, darf wohl als bewusst und gewollt angesehen werden.

[340]) Zur diatonischen Harmonik gehört auch gewissermassen die Tanz-Harmonik der frühen Klavierwerke. Der Bau auf dem Wechsel von T und D ist schon in den Notenbeispielen 24, 25a, 25b, 26 zu ersehen. — Vgl. auch Melodik.

frühen Klavierwerken gelenkt werden. Der $\frac{6}{4}$ Akkord bekommt nämlich in ihnen dadurch eine besondere Bedeutung, dass er gewissermassen als die Auflösung von sich drängenden, auch dynamisch steigernden Harmonie-Ketten verwendet wird. Vgl. Nbp. 58. Nicht nur Harmoniereihen, sondern ganze Satzstrukturen ballen sich gegen den $\frac{6}{4}$ Akkord zusammen und erhalten damit eine innere Spannung. (Man vgl. GA. II. V. S. 103., 3. System, 1. Takt; 4. Syst., 3. Takt; — „Apparitions No. 1."; Petrarca-Sonnette" No. 123; u. a.) Diese Färbung der Auflösung — der Erlösung — gewissermassen als literarische, dramatische Pointe, ist noch an folgenden Stellen zu treffen: „Nocturno pastorale" (GA. II. IV. S. 145., letztes System, 2. Takt); „Vallée d'Obermann"; u. a. — Die betonte und bewusste Deutung des $\frac{6}{4}$ Akkords ist auch an seinem seltenen Vorkommen, an seiner Isoliertheit, zu erkennen. So schon in „Lyon" (vgl. Nbp. 54b); ferner „Apparitions No. 1";[341]) u. a. Die häufigen und besonders stark ausdrucksvollen $\frac{6}{4}$-Umkehrungen des neapolitanischen Sextakkordes bestätigen das eben Gesagte. Die erste isolierte Erscheinung des neapolitanischen $\frac{6}{4}$-Akkordes kann man in GA. I. S. 26[342]) finden.

Diatonisch wirken noch, wenn auch im Wesen die Diatonik hier schon durchbrochen ist, manche Akkordbildungen, die dadurch entstanden, dass die diatonischen Vorhalte selbständig wurden. In diese Reihe gehört zunächst die „sixte ajutée", vgl. Nbp. 59. (Umarbeitung der Etüde No. 12.); die Petrarca-Sonnetten, u. a.[343]) — Ferner ist ein ganz eigenartiger Fall im Stück „Sposalizio" zu finden. Die Oktave und Quinte des Dominant-Septimakkordes werden zugleich mit dem Non-, bezw. Sext-Vorhalt ersetzt (vgl. Nbp. 60). — Aus den so gegebenen und bestimmten Tönen ist das Hauptmotiv des Stückes überhaupt gebildet (vgl. Nbp. 18). — Das Selbständigwerden der Vorhalte ist auch in den Notenbeispielen No. 33a, 33b, 34 (u. a.) zu beobachten.[344])

Das andere grosse, zusammenfassende Grundprinzip der Harmonik der frühen Klavierwerke Liszts ist die Chromatik.[345]) Ihr

---

[341]) Vgl. Anm. 338.

[342]) Der Gebrauch des neapolitanischen Sextakkordes ist auch für Wagner charakteristisch.

[343]) GA. *VII*, I, S. 130, 1. System, 1., 2. Takt; S. 54, 3. System, 3. Takt.

[344]) Vgl. Motivik und Melodik.

[345]) Alle romantischen Wesenszüge und romantischen Deutungen der Chromatik sind in den frühen Klavierwerken aufzufinden. Ihr Durchbruch be-

Durchbruch ist in der Etüde No. 7 (1826), vgl. Nbp. 61 zu erkennen. Die Klangsäule des tonalen Dreiklangs wird hier mit chromatischen Durchgangstönen umspielt. Eine gewisse Beziehung zur Diatonik ist hier noch bemerkbar; die Chromatik ist nicht anders aufgefasst, als gewissermassen eine Alteration der diatonischen Tonreihe. Der volle Durchbruch der Chromatik ist in der „Clochetten-Fantasie", im Skizzenbuch Ms. N 6, L—M. Weimar, vollzogen. Die unzähligen Skizzen und Proben von ein- und mehrstimmigen chromatischen Passagen, Figuren, beweisen, welche Bedeutung der Chromatik überhaupt und der Erkentnis der Chromatik zukam. Diese Skizzen zeigen eben den romantischen Ursprung, die romantische Anregung der Chromatik und zur Chromatik, zum vollständig durchgeführten chromatischen Prinzip überhaupt. Die chromatische Gesinnung entspricht jener romantischen Idee der Auflösung im Unendlichen, den Ideen der Freiheit, der Freiheit vom tonartlichen Gebundensein, von der strengen Stimmführung, von der klassischen Kadenz und ihren gewissermassen formbildenden Schemen.[346]) Diese Möglichkeiten sind in der Chromatik gegeben; nicht nur, wie noch in der „Clochetten-Fantasie", gewissermassen im unharmonischen Sinne. Die durch die Chromatik dargestellte Freiheit rückt in die Harmonik selbst hinein. Zunächst kommt in der Harmonik der frühen Klavierwerke Liszts in dieser Hinsicht die romantische Deutung des verminderten Septimenakkords mit den neuen nur auf der Grundlage der Chromatik verständlichen Auflösungsmöglichkeiten auf. So in dem Stück „Harmonies poétiques et religieuses". Der verminderte Septimenakkord fis-a-c-es ist die harmonische Grundlage des ganzen Stückes. Man könnte sogar sagen, dass dieser Akkord die ganze Entwicklung des Stückes (ausgenommen den G-dur Zwischensatz) in sich birgt. — Im verminderten Septimenakkord wird in diesen Klavierwerken besonders

---

deutet die Verwirklichung der romantischen Grundidee des sich Auflösens ins Unendliche. Vgl. noch oben.

[346]) Hier scheint die manuelle Freiheit des Improvisators mitzuspielen. Der Improvisator darf und kann an nichts anderes gebunden sein, als allein an seine „plötzlichen Eingebungen", die ihn im „Moment schaffen" lassen. Es ist offensichtlicht, dass deshalb die Chromatik schon in ihrer rein äusserlichen Bedeutung dem Improvisationsbegriff zugut kommen musste. Die Chromatik erlaubt gewissermassen jede Kühnheit und motiviert sie musikalisch; mit ihrem neuen klanglichen Reiz war sie sozusagen an und für sich schon selbst musikalischer Stoff. — Man vgl. auch oben die klangliche Auslegung und die klanglichen Grundlagen der Harmonik der frühen Klavierwerke Liszt.

das Moment wichtig, dass er sich im gewissen Sinne nicht auflösen muss und dass er sich andererseits in die im klassischen Sinne entferntesten Harmonien auflösen kann. Die Nichtauflösung, gewissermassen Isolierung, somit das rein Klangliche des verminderten Septimenakkordes, ist am Schluss des eben zitierten Stückes offensichtlich.[347]) Dagegen zeigt die Modulationsordnung in der Einleitung (vgl. Nbp. 48b, 48c, 48d, ferner die Faksimile-Beilage) die Verwertung der fernliegenden Auflösungsmöglichkeiten (Lösung in den fis-Moll Akkord). — Man vergleiche diese Stelle auch im Manuskript; das Streichen und Wischen an der Stelle deutet auf das Suchen, gewissermassen auf den Kampf um eine Auflösung, die trotz ihrer Freiheit und Kühnheit die Einheitlichkeit der Modulationsordnung doch nicht zersprengen soll.[348])

Auf Grund des Nbp. 62a ist ein neues Moment der chromatischen Gesinnung, des chromatischen Prinzips zu erkennen. Es ist die Enharmonie, das enharmonische Prinzip, das in die Harmonik der frühen Klavierwerke hereindrängt, geradezu hereinbricht. Die Enharmonik stellt ein wesentliches Moment in der Harmonik des romantischen Musikstils, des Stils der frühen Klavierwerke Liszts dar. In der Enharmonik verwirklicht sich die Idee des Ungebundenseins, der Unabhängigkeit von der klassischen Kadenz und den Kadenzierungen. Die Umnotierung der Töne des verminderten Septimen-Akkordes h-d-(f)-as auf h-d-eis-(gis) ermöglicht die Modulation von as-Moll nach h-Moll.[349]) Diese Umnotierung erfolgt aber nicht nur beim verminderten Septimenakkord, sondern auch bei anderen Harmonien. So schon in dem Stück „Lyon" (vgl. Nbp. 54b); ferner in der „Fantasie romantique" (vgl. Nbp. 63b). Hier wird immer ein Ton umschrieben. Um den anders notierten Ton gruppieren sich

---

[347]) Vgl. auch die Vorrede der GA. V.

[348]) Die Umarbeitung dieser Stelle (Nbp. 48d) nützt die Möglichkeit der Auflösungen in der Wendung nach d-Moll noch besser aus. Vgl. über den verminderten Septimenakkord in diesem Zusammenhang die „Dante-Sonate". Nbp. 62a. Dort verbindet der verminderte Septimenakkord solche Dreiklänge miteinander, die um eine kleine Terz voneinander entfernt sind. Das Moment des in sich Zurückkehrens ist in der Wiederholung von zwei chromatisch nebeneinander liegenden verminderten Septimenakkorden verwirklicht. Vgl. das 6. Paganini-Capriccio, Var. III, ferner auch Nbp. 62b. — Über den verminderten Septimenakkord gelten auch die am Ende des I. Kapitels gewonnenen Feststellungen.

[349]) So auch in der „Fantaisie romantique". Nbp. 63a.

dann die Töne einer anderen Harmonie; wenn diese Töne solcherart zusammengehören, dass der gemeinsame, d. h. anders notierte Ton die Terz der neuen Harmonie ist, oder wenn der gemeinsame Ton schon die Terz des vorhergegangenen Akkordes war, so entsteht die Terzverwandschaft. Sie hat hier noch durchaus kein schematisches Gepräge; dies ist gewissermassen gerade durch den Zusammenhang mit der Enharmonik offensichtlich. Das ist auch der Grund, aus welchem in den frühen Klavierwerken noch häufig, und viel öfters als die grosse Terz, die kleine Terz die Grundlage des Aneinanderreihens von verschiedenen Akkorden bildet. So in „Lyon" (vgl. Nbp. 54b). Durch die grosse Terz, jedoch mit dem betonten Hinweis auf die kleine, ist die Verbindung der Harmonien im Stück „Fleurs melodiques des Alpes" (vgl. Nbp. 64) hergestellt. Ein Beispiel der Terzverwandtschaft auf der grossen Terz bildet die Umarbeitung der Etüde No. 6 (vgl. Nbp. 65). — Eine Art von Terzenverwandtschaft ist auch in dem Fall Nbp. 66 festzustellen (im Stück „Il Pensieroso"); hier bleibt der gemeinsame Ton die Terz beider Akkorde: im ersten ist es die grosse Terz (also ist es ein Dur-Dreiklang), im zweiten die kleine (also ist es ein Moll-Dreiklang).

Das chromatische Prinzip ist ferner noch in den folgenden Eigentümlichkeiten der Harmonik der frühen Klavierwerke Liszts zu erkennen. Harmonien werden gewissermassen auf Grund einer chromatischen Stimmführung überhaupt gebildet und aneinander gereiht. Man vergleiche das Nbp. 67 aus dem Stück „Harmonies poétiques et religieuses". Durch die chromatischen Wechselnoten in den betreffenden Stimmen ergeben sich an den mit + bezeichneten Stellen neue Akkordbildungen. Die chromatische Stimmführung erzeugt die Harmoniereihe der hingestreuten Akkorde in „Apparitions No. II." (vgl. Nbp. 68) und hält sie gleichzeitig zusammen.[350]) Auf der Grundlage der chromatischen Stimmführung ruhen auch jene Modulationen, die durch die einfache chromatische Verschiebung einer Stimme, vorzüglich des Basses, zustande kommen.[351]) So in der Dante-Sonate. Die Hauptmotivgruppe schliesst in d-Moll und die

---

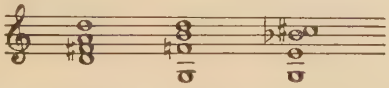
[350]) Dieses chromatische Aneinanderreichen der Harmonien wird in seiner weiteren Entwicklung recht schematisch; typisch ist es in der (allerdings schon i. J. 1841 erschienenen) „Lucrezia-Fantasie". Vgl. Nbp. 69.

[351]) Vgl. auch die Ausführungen oben über die chromatische Verschiebung eines Tons bei Beethoven (und Cherubini); Anm. 47.

anschliessende Überleitung geht auf den plötzlich eintretenden Orgelpunkt auf Cis weiter.[352])

Alterierte Akkorde, die zwar nicht auf chromatischer Stimmführung, jedoch auf dem chromatischen Prinzip beruhen, sind in den frühen Klavierwerken auch zu finden. In diesem Zusammenhang muss zunächst auf die betonte und häufige Ausnützung der Moll-Subdominante in den frühen Klavierwerken hingewiesen werden. In den Stücken, die der Spätgrenze des frühen Klavierschaffens Liszts sich nähern, findet sie immer häufiger Verwendung. Man vergleiche besonders die Petrarca-Sonnette. Im Zusammenhang mit dem Heroischen, Pathetischen ist sie allerdings auch schon früher anzutreffen. Man vgl. z. B. „Lyon" (Nbp. 54b). Im Zusammenhang mit dem Pathetischen steht die Moll-Subdominante vorwiegend am Schluss der Kadenz unmittelbar vor dem tonalen Dreiklang.[353]) — Als charakteristische Alteration ist der im Nbp. 70 mitgeteilte Akkord aus dem Stück „Apparitions No. II" zu nennen; in ihm ist eigentlich der Tristan-Akkord schon vorhanden.[354])

Wie das Selbständigwerden der diatonischen Vorhalte für die Harmonik der frühen Klavierwerke Liszts eine grosse Bedeutung hatte, haben die chromatischen Vorhalte auch eine enge Beziehung zur Harmoniebildung. Ihr Liegenbleiben bildet neue Harmonien. So, wenn noch nicht in letzter Vollendung, im Stück „Il Pensieroso" (vgl. Nbp. 71, auch schon das Nbp. 49). — Die eigentliche Vollendung des Liegenbleibens der Vorhalte ist in jenen Fällen erreicht, in welchen ein in seiner Struktur an und für sich vollständig unkomplizierter Akkord mit den chromatischen Wechselnoten oder mit gewissen Durchgangstönen zusammen arpeggiert wird. Vgl. das Stück „Harmonies poétiques et religieuses", vor dem G-Dur Satz, wo folgende Harmonien



arpeggiert werden. — Für das Mitspielen chromatischer Wechselnoten und Durchgangstöne ist schon das Nbp. 19b charakteristisch; ähnlich die Stelle aus

---

[352]) Das Wesen dieser Modulation in der „Dante-Sonate" wird durch das Einschieben der Takte aus der Einleitung nicht aufgehoben.

[353]) Auch in diesem Zusammenhang sind die Gedanken am Schlusse des I. Kapitels geltend.

[354]) Vgl. in diesem Zusammenhang S. 35, 36.

„Venezia e Napoli", Nbp. 72.[355]) — Diese Harmoniebildungen stehen schon hart an der Grenze des Erklingenlassenwollens der gesamten chromatischen Tonreihe.[356])

An diesen Punkt reiht sich das ausgesprochen Klangliche der Harmonik der frühen Klavierwerke Liszts an. Ist mit der Chromatik sozusagen ein neues Grundprinzip der romantischen Harmonik überhaupt geschaffen worden, so muss es verständlich werden, dass an die Stelle der klassischen Stimmführung und der klassischen Harmoniereihen ein planloses Erklingenlassen von Harmonien treten konnte. Und dieses Streben, Harmonien und Akkorde erklingen zu lassen, kann gewissermassen als Selbstzweck des romantischen Musikstils angesehen werden. Dass darin die musikalische Umdeutung des Begriffes „Harmonie" in die These „Harmonie des Weltalls"[357]) auch mitspielt, ist nicht zweifelhaft. Auf die ausgeprägten romantischen Eigentümlichkeiten des Stückes „Harmonies poétiques et religieuses" wurde schon öfters hingewiesen. An der Stelle GA. V. S. 24 ist vom 3. System ab die Verwendung sich drängender Harmonien, das Erklingenlassen einer sich fast ins Unendliche auftürmenden Harmoniefolge zu finden.[358]) Das Planlose wird noch von der Rhythmik[359]) unterstützt und unterstrichen. Der klangliche Charakter der Harmonik der frühen Klavierwerke ist auch an der reichen Verwendung von Arpeggien zu ersehen. Der Klaviersatz wird harfenartig, die Tendenz zur Harfenfarbe ist in ihm deutlich festzustellen.[360]) Folgende Beispiele: die Arpeggien vor dem G-Dur Satz im Stück „Harmonies poétiques et religieuses,"[361]) ferner die Umarbeitung der Etüde No. 11 (vgl. Nbp. 74a, 74b.[362]) auch das den „Harmonies poé-

---

[355]) Ein Beispiel dafür ist in der schon erwähnten „Lucrezia-Fantasie" zu sehen, vgl. Nbp. 73.

[356]) Vgl. auch Klaviersatz.

[357]) Vgl. S. 53., Anm. 136.

[358]) Man vgl. die ursprüngliche Fassung mit der Umarbeitung. Der taktischen Begrenztheit der Umarbeitung gegenüber fällt das planlose Auftürmen der ersten Fassung stark auf.

[359]) Vgl. Rhythmik.

[360]) Vgl. Klaviersatz.

[361]) Vgl. oben.

[362]) Bei dieser Umarbeitung ist die Ähnlichkeit mit der Etüde No. 7, 1826, nicht zu verkennen. Vgl. Nbp. 61. Jedoch ist aus klaviertechnischem Sinne die Harmonik dort anders aufzufassen, wie hier.

tiques et religieuses" ähnliche Stück „Vallée d'Obermann" bestätigen das Gesagte.[363])

Dass die Harmonik an und für sich, besonders aber auch in den Einzel-Momenten ihrer eben geschilderten Entwicklungen, in den frühen Klavierwerken Liszts gewissermassen auch formbildend verwertet wird, wurde schon im Falle des Stückes „Harmonies poétiques et religieuses" im allgemeinen angedeutet. Auf weitere Einzelheiten wird noch im Abschnitt „Form" näher eingegangen werden.

Klaviersatz

Der Klaviersatz der frühen Klavierwerke unterlag den gleichen Entwicklungen, die wir bei der Motivik, der Rhythmik und der Harmonik schon kennen gelernt haben. In den Klavierwerken vor dem Jahr 1830 benützt Liszt die gleichen satztechnischen Mittel wie die sog. Wiener brillante Schule. Deren Hauptprinzip war, wie wir an den einschlägigen Stellen unserer systematischen Stilkritik schon dargelegt haben, die Tendenz, die Einheit des Ganzen durch Homorhythmik, durch figurale Motivik und durch die klassische Kadenz zu verwirklichen. Im satztechnischen Sinne kommt zu diesen Prinzipien, wenn auch in mehr untergeordneter Bedeutung, noch eine Art Virtuosität hinzu, ein Glänzenwollen, der klangliche Glanz überhaupt. Dies offenbart sich zunächst in der ziemlichen Unbegrenztheit der Benützung der verschiedenen Lagen und Register des Klaviers. Vgl. Nbp. 2a, 6, 13a, u. a. Ferner in dem bis zu gewissem Sinn unpolyphonen, wenn auch nicht unbedingt homophonen Gepräge. An und für sich sind nämlich im Satz gewisse selbständige Stimmführungen nicht zu verkennen, jedoch sind sie ziemlich versteckt und unauffällig, oder aber eben allein aus dem Grundgedanken und den Grundtendenzen des Fortbewegungsprinzips, des Prinzips der durchlau-

---

[363]) Die Beziehung zwischen der klanglichen Ausdeutung der Harmonik und der Harfenfarbe dürfte auch für die sogenannte Tonartfarbenlehre der Romantik ausschlaggebend gewesen sein. Schon der Umstand, dass die Harfe im Orchester der Romantik plötzlich gross wurde, bestätigt ihre Bedeutung; man vgl. in diesem Zusammenhang die Instrumentationslehre von Berlioz. Erst wenn man die Tonartfarben, welche Berlioz in diesem Werke schildert, auf die in Ces gestimmte Harfe abstellt, wird seine Charakteristik der Tonartfarben verständlich.

fenden Gleichbewegung angebracht. Vgl. z. B. für die versteckten Stimmführungen die Etüde Nr. 3 (1826), Nbp. 75; ferner für die Stimmführung, welche die Gleichbewegung festhalten will, die Etüden No. 5, 6, Nbp. 76a, 76b; u. a.

Als das Klangliche in seinen mannigfachen Beziehungen[364]) im Stil der frühen Klavierwerke Liszts gewissermassen die Überhand bekommt, wird die gesamte Satztechnik ebenfalls zu Gunsten des Klanglichen umgebaut. Auf allein klanglich motivierte Stimmführungen wurde schon an anderen Stellen hingewiesen.[365]) Stimmen werden auch hier nur dann selbständig, wenn sie irgendwie die rhythmische — die nunmehr im romantischen Sinne rhythmische[366]) — Einheit sichern sollen. Vgl. Nbp. 17, 32a, 41b, 41c, 43a, 43b, 48b, u. a.[367]) — Rein klanglich ist z. B. auch die Pseudozweistimmigkeit im Thema des Stückes „Au bord d'une source", vgl. Nbp. 77. Die Umwechslung der melodieführenden Stimmen (bei NB.) bestätigt unsere Behauptung. — Rein klanglichen Zwecken dienen die an und für sich seltenen Imitationen, d. h. das Imitationsprinzip überhaupt. So schon in der „Clochetten-Fantasie" (vgl. auch Faksimile-Beilagen I & II). Im Nbp. 78a, 78b ist zu ersehen, dass die Imitation nie regelmässig, auch in taktischer Hinsicht unvollkommen ist (Nbp. 78b), dass das imitierte Thema selbst meist nur figuralen Charakter hat und — das Wesentlichste —, dass die Imitation nur um der Klangfülle wegen angebracht ist.[368]) In diesen Merkmalen ist überhaupt der Durchbruch der Romantik in der „Clochetten-Fantasie" am deutlichsten zu erkennen.[369]) — Imitation ist noch an folgenden Stellen aufzufinden: „Apparitions No. I"; „Fantaisie romantique": „Psaume" (vgl. Nbp. 38); u. a. Auch diese Beispiele zeigen die rein klanglichen Zwecke der Imitation, wie wir sie bei der „Clochetten-Fantasie" festgestellt haben. Auch kontrapunktische Spielereien, wie z. B. Diminutionen, sind aus rein klanglichen Tendenzen zu verste-

---

[364]) Vgl. die betreffenden Stellen bei Motivik, Melodik, Rhythmik, Harmonik.

[365]) Man vgl. Nbp. No. 16c, 49, 67, 68, 71 u. a. — Ebenso Dobiey a. a. O. über die Mehrstimmigkeit der *Passagen*. „Der Wechsel zwischen Ein- und Mehrstimmigkeit geschieht (bei den *Passagen*) mit der grössten Regelmässigkeit".

[366]) Vgl. bei Rhythmik.

[367]) Vgl. auch unten die Ausführungen bei der Behandlung der Satztechnik im Zusammenhang mit dem rein Klanglichen.

[368]) Besonders klar ist das in den Faksimilen-Beilagen No. I. u. II. zu ersehen.

[369]) Vgl. S. 68, 81.

hen. So die aus dem Hauptmotiv (vgl. Nbp. 18) des Stückes „Sposalizio" Diminuirung gewonnene Begleitfigur in der Wiederkehr (vgl. Nbp. 79).

Im Klaviersatz kommt also das rein Klangliche sozusagen als Selbstzweck zum Ausdruck. Dies ist vor allem an jenen Stellen zu erkennen, die aus der Idee der Programmusik heraus entstanden sind, zunächst an jenen, die im Zusammenhang zum Naturprogramm stehen. Vgl. die mit Bezug auf letzteres oben gegebenen Notenbeispiele.[370]) [371]) Das Programmatische führt gewissermassen zum realistischen Moment des rein Klanglichen. Solche realistische Momente sind z. B. in der Glockennachahmung in „Les Cloches de G . . ." gegeben (vgl. Nbp. 80); eine ähnliche Nachahmung des Glockentons ist auch in der Umarbeitung der Etüde No. 11 aufzufinden, an der Stelle, die mit „Glocken" überschrieben ist. — Zu diesem Komplex gehören ferner die in Liszts frühen Klavierwerken häufigen Stellen, bei denen die musikalische Substanz nicht von dem Visuellen des Notenbildes zu trennen ist, d. h. die gewissermassen vom Notenbild inspiriert sind. Die Linie des Hauptmotivs des Stückes „Sposalizio" (vergl. Nbp. 18) in ihrer weichen Rundung erklärt sich aus der Verwandtschaft mit dem Sujet (Raffaels gleichnamiges Bild). Man vergl. ferner das Notenbild des Stückes „Au bord d'une source"; ausserdem das Umgestalten der Metrik bestimmter umgearbeiteter Stücke, so die metrische Umgestaltung des Hauptthemas der „Dante-Sonate".[372]) Das Notenbild der verkleinerten Werte stellt an und für sich das schnelle, jagende Tempo visuell klarer dar als das Notenbild mit den grösseren Werten, obgleich doch für das Erklingen selbst letzten Endes die Unmotierung bedeutungslos ist. Gleiches findet sich in der Umarbeitung des Stückes „Harmonies poétiques et religieuses".[373])

Das rein Klangliche des Klaviersatzes zeigt sich auch an den Stellen, die von der Farbe verschiedener Instrumente oder dem Gesang her inspiriert sind. Über die Bedeutung des Versuchs, die Farben anderer Instrumente in das Klavier hineinzuschmelzen, wurde

---

[370]) Vgl. die betreffenden Stellen bei Motivik, Melodik, Rhythmik, Harmonik über das volksmässige Element der frühen Klavierwerke.

[371]) Hier ist auf das Moment des rein Spielerischen hinzuweisen. Ein gewisser Ausblick zum l'art pour l'art öffnet sich dadurch auch in den stilistischen Eigenschaften der frühen Klavierwerke Liszts. — Vgl. auch Anm. 115.

[372]) Vgl. S. 20 ff., ferner Rhythmik und Metrik.

[373]) Vgl. auch am Ende des I. Kap.

schon oben gesprochen.[374]) So bezüglich des Gesangs und der sängerischen Momente.[375]) Die Gesangsstimme auf dem Klavier wieder zu geben, ist selbstverständlich der Hauptzweck der Übertragung von Liedern.[376]) Der Versuch der Übertragung des gemischten Chors findet sich in Werken wie „La chapelle de G. Tell", „Psaume" u. a.[377]) [378]) — Die Nachahmung von Instrumenten gipfelt — auf Grund der Einwirkung von Paganini — in der Nachahmung der Violine, hauptsächlich in den Paganini-Übertragungen.[379]) In den Skizzen zu den „Harmonies poétiques et religieuses" finden sich Angaben wie: Posaune, Trompete, Horn.[380]) Fanfaren sind bei Einleitungen oft aufzufinden. (Man vergleiche „Dante-Sonate", „Venezia e Napoli", „Etüde Nr. 2, 1838" und andere). Über die Harfenfarbe wurde schon im Abschnitt „Harmonik" gesprochen. Noch bedeutsamer ist die Wiedergabe des gesamten Orchesters, das heisst vielmehr bestimmter Instrumentengruppen des Orchesters. Bei gewissen Klaviertuttis ist nicht zu verkennen, dass sie aus der Orchesterfarbe inspiriert sind. (Vgl. „Vallée d'Obermann, „Dante-Sonate": Notenbeispiele 82, 83 u. a., vor allem aber selbstverständlich die Klavierbearbeitungen der Werke Berlioz' und Beethovens). — Eine besonders verwertete Orchesterfarbe ist das Tremolo. Ferner die drei- und vierfachen Oktavengriffe, die Verwendung von Akkorden, deren Spannung die Dezime übertrifft; das Gegenüberstellen von weitauseinanderliegenden Registern. [381]) Eine oft verwendete Farbe ist bei Stellen, die gewissermassen „Verklärung" ausdrücken, das Tremolo in Pianissimo und im hohen Register (vgl. Nbp. 84 aus der „Dante-Sonate"; der Zusammenhang mit etwas „Verklärtem" ist an dieser

---

[374]) Vgl. S. 74. ff.

[375]) Vgl. S. 75.

[376]) So auch der „Petrarca-Sonette". (Vgl. Aufzählung der Werke im I. Kapitel). — Für die Art und Weise der Wiedergabe der Gesangsstimme am Klavier vgl. Nbp. 81 („Soirées musicales"). — Vgl. auch in diesem Zusammenhang Dobiey a. a. O. über Daumenkantilene.

[377]) Man vgl. Nbp. 38, 85, überhaupt die Stücke religiösen Charakters.

[378]) Vgl. auch Melodik.

[379]) Vgl. Dobiey a. a. O.

[380]) Es ist aufschlussreich, dass für die Nachahmung besonders solche Instrumente bevorzugt werden, die im Orchester gerade in der Romantik neu aufkamen und zur Bedeutung gelangten. (Man vgl. die Instrumentationslehre von Berlioz).

[381]) In diesem Zusammenhang sei auf die ausführlichen Untersuchungen in der Dissertation von Dobiey hingewiesen.

Stelle aus dem Sujet offensichtlich).[382]) — Das rein Klangliche ist in seiner letzten Steigerung im Schaffen klingender Flächen verwirklicht.[383]) So in den Arpeggien vor dem G-Dur Satz im Stück „Harmonies poétiques religieuses";[384]) ferner in der Umarbeitung des Schubert'schen Liedes „Ave Maria". Ein besonderer Fall ist im Nbp. 85 zu sehen: Das Tremolo wird taktlich ausgeschrieben, jedoch beweist die Fermate, dass es nicht taktlich ausgeführt werden soll; die Fermate bewirkt also ein fortdauerndes Erklingen der Harmonie, das weder rhythmisch, noch metrisch, weder motivisch, noch thematisch, sondern allein als rein klangliches Prinzip gewertet werden kann.[385]) An diesem Punkt geht die Aufgipfelung des rein Klanglichen im Klaviersatz in das schlechthin Virtuose über. Auf den Zusammenhang des rein Klanglichen mit dem virtuosen Element der frühen Klavierwerke Liszts wurde schon oben hingewiesen; für weitere Einzeluntersuchungen möge der Hinweis auf die Dobieysche Arbeit genügen.

Form

Welche Bedeutung das Formproblem in den frühen Klavierwerken Liszts hat, ist schon an anderer Stelle angedeutet worden.[386]) Die Ideen der Unbegrenztheit, Freiheit, Unendlichkeit begründen die Problematik der Form des romantischen Musikstils. Die beiden entgegengesetzten Pole, die gewissermassen die alten Formtraditionen zersetzten, und aus denen nur unstete Lösungen hervorgehen konnten, sind die Einheitsbestrebung einerseits und das Übergewicht der Einzelideen andererseits.[387]) Das Prinzip der Einheit wird durch das Übergewicht der Einzelideen allmählich vernachlässigt und gelockert.

---

[382]) Auch hierüber gelten die Ausführungen am Ende des I. Kap.

[383]) Es ist vielleicht interessant, sich zu erinnern, dass Liszts Klavier, das er überall mit sich nahm (vgl. Raabe), ein Erard-Flügel war, der nicht über das viergestrichene f hinausreichte. (Vgl. „Fantaisie romantique"; GA. II., S. 32, 2. System, vorletzter Takt. — Vgl. ferner Dobiey a. a. O.).

[384]) Vgl. Harmonik.

[385]) Dieses Beispiel ist für das Improvisatorische, für die Ungebundenheit von der Notation charakteristisch.

[386]) Vgl. Motivik, Rhythmik, Harmonik.

[387]) In diesem Zusammenhang wurde schon auf Westphals Aufsatz hingewiesen.

Die Darstellung der verschiedenen Stadien dieser Lockerung bedeutet die Darstellung der Formen der frühen Klavierwerke Liszts.

Die Einheit derjenigen Klavierwerke Liszts, die vor dem Jahr 1830 liegen, ist durch das Herübernehmen traditioneller Formen gewahrt. Der Zusammenhang dieser Werke mit der klassischen Tradition wurde schon mehrfach hervorgehoben. Und die Entartung dieser klassischen Tradition in der sogenannten Wiener brillanten Schule ist der Grund dafür, dass trotz der Absicht, an den traditionellen Formen festzuhalten, in den frühen Klavierwerken Liszts nur kleinere Formen, Liedform, zusammengesetzte Liedform, seltener Rondoform, ferner die Variationsform aufzufinden sind. Neben diesen Formen, die die Einheitlichkeit des Ganzen aus ihrem Wesen heraus bewirken, herrscht noch das Formen und Gestalten durch die durchgehende Gleichbewegung und die Homorhythmik. Auf dieses Symptom wurde schon in den Abschnitten „Motivik", „Rhythmik" und „Harmonik" hingewiesen. Die Lockerung der Einheit, die Betonung der Einzelideen fängt in diesen Formen an. Zeichen dafür sind schon in den frühesten Klavierwerken aufzufinden. Als erstes ist die Gestaltung durch Einheitsrhythmik zu nennen. Ferner aber das Erscheinen kadenzartiger Ornamente an bestimmten Stellen, so besonders vor der Wiederkehr, bei der die Tonika vorbereitenden Dominante und in der Coda. (Vgl. Nbp. 39a, 39b). An diesen Stellen fangen auch die modulatorischen Ausschweifungen an, einen breiteren Raum einzunehmen. (Vgl. Nbp. 85, aus den „Huit Variations"; die Modulation leitet die letzte fantasieartige, freie Variation ein, die sozusagen die Stelle der Coda voll einnimmt). Eine interessante Art der Lockerung ist im Nbp. 6 zu sehen; die Kadenzierungen im Peroidenbau sind solcherart einander gegenübergestellt, dass sie den Bau in seiner klassischen Einheit lockern. In viel grösserem Masse zeigt sich die Lockerung der Einheit in den Klavierwerken nach dem Jahr 1830. Es sind, wie oben schon gesagt wurde, zwei grosse Grundprinzipien zu erkennen. Das Einheitsprinzip ist der Ausgangspunkt der Entwicklung, es ist gewissermassen noch primärer Faktor. Dann tritt der Schwarm der Einzelgedanken hinzu und die Einheit muss in diesen nachträglich hergestellt werden. Das Einheitsprinzip als primärer Faktor in der Formgestaltung ist in jenen Stücken zu erkennen, in denen, ähnlich wie in den eben genannten vor dem Jahr 1830 entstandenen Werken, in einer Stimme, hauptsächlich in der Begleitstimme, die rhythmische Gleichbewegung enthalten ist. Über dieser Stimme bewegt sich frei die Melodie

(vgl. „Apparitions No. I."; „Le Lac de Wallenstadt";[388]) „Les Cloches de G . . ."; u. a.). Die Einheitsrhythmik gewinnt aber in diesem Zusammenhang schon eine andere Bedeutung. Die Rhythmik ist um diese Zeit schon von der Metrik gelockert;[389]) das rhythmische Ostinato gibt dem Stück trotz der einheitlichen Bewegung doch nicht den Charakter des Traditionellen, sondern vielmehr ein neuartiges Gepräge; es ist nämlich in ihm und durch ihn kein bestimmter Absatz, kein Beginnen und kein bestimmter Abschluss, kein Aufhören zu erkennen; das Stück wird ein „Ausschnitt" aus einem irgendwo ständig dahin fliessenden Gesang oder Musizieren (vgl. den Schluss des Stückes „Apparitions No. I.", Nbp. 43d). — Die Variationsform schafft schon ohne weiteres die Einheitlichkeit eines Stückes. Sie wird aber in den frühen Klavierwerken Liszts ziemlich selten verwendet. So aber immerhin in der Umarbeitung der „Paganini-Caprice" in a-Moll. Eine eigenartige Ausnützung der Coda, wie schon in den frühesten Klavierwerken vor dem Jahr 1830, ist das ins Grandiose-Gestalten des Abschlusses dieses Stückes. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Coda der „Dante-Sonate", wenn diese Sonate in formaler Hinsicht auch erst später zu behandeln sein wird; ferner „Vallée d'Obermann", „Lyon" u. a. Das Übergewicht des Einzelgedankens und der Kampf um die Einheit bietet die reichsten Möglichkeiten für die Formgestaltung der frühen Klavierwerke Liszts. Im allgemeinen ist zu sagen, dass die alte Formtradition vollständig durchbrochen und überwunden ist. Dies kommt schon in den Titeln der Stücke zum Ausdruck. Liszt schreibt, im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen, keine Sonaten, keine grossen Formen mehr. Dagegen kommen die Titel: Préludes, Caprices, Impromtus, Nocturnes als Formbezeichnungen auf und selbst seine vor 1830 entstandenen Werke, also die Etüden, drängen bei ihrer Umarbeitung zu solchen Titeln. Die Einheit dieser Stücke liegt, wie Heiss[390]) sich bezüglich der Préface des Cromvell-Dramas ausdrückt, darin, dass sie organisch aus dem Grundgedanken, dem Grundmotiv herausgearbeitet sind. Einheit der Einzelgedanken aus dem Grundmotiv

---

[388]) Im Zusammenhang zum Naturprogramm bekommt die Formbildung gewissermassen eine Rückschlags-Färbung, die mit dem Verbundensein des Naturprogramms mit dem volksmässigen Moment zusammenhängt.

[389]) Vgl. Rhythmik und Metrik.

[390]) A. a. O. S. 13.

heraus, aus dem Hauptmotiv, aus der Motivik überhaupt ist das Wesentlichste der Formgestaltung der frühen Klavierwerke Liszts.[391]) Es ist klar, dass unter diesen Umständen die Motivgestaltung zur höchsten Bedeutung kommen musste. Das Motiv muss in seiner Potenz etwas das Ganze Überspannendes besitzen. Das Motiv wird gewissermassen der Knoten, durch den das Ganze zusammengehalten wird. Es macht die Details der Einzelentfaltungen und die Einzelausführungen der Gestaltung überhaupt erst verständlich.[392]) In diesem Sinne sind jene freien Einheiten geformt, für die die in den Nbp. 86, 87 gegebene schematische Darstellung der Einleitungen der „Dante-Sonate" und des Stückes „Venezia e Napoli" charakteristisch und symptomatisch sind. In der Motivzerstückelung liegt die Entfaltung und die Einheitlichkeit zugleich. Der dadurch geschaffene Einheits-Komplex ist eine grössere Einheit. Über sie noch hinauszukommen, ist ziemlich schwer. In der Bildung sind drei Hauptmomente zu erkennen, das Hauptmoment an sich (Nbp. 86a, 87a), die Wiederholung auf einer anderen Stufe (86b: kleine Terz; 87b: chromatischer Fortschritt), und endlich die Zerstückelung des Motivbruchstückes bis auf den kleinsten Rest (Nbp. 86c, d, etc., 87c, d, etc.). Die grösseren Skizzen im Skizzenbuch Ms. 6, L.-M. Weimar brechen vor dem dritten Teil oder im dritten Teil ab (vgl. z. B. Nbp. 6, 7). Das Weiterkommen wird durch die Anreihung anders gestalteter Einheits-Komplexe möglich gemacht. Eine andere Art des Gestaltens von Einheitskomplexen ist zunächst die Variation. Ein Motiv oder Doppelmotiv, Achttakter, wird in einer charakteristischen Gestalt herausgestellt und in einer anderen Gestalt wiederholt usw.[393])

---

[391]) Der Begriff des Organischen ist mit jenem des Kosmischen aus seinem innersten Wesen heraus verwandt.

[392]) Vgl. Motivik und Thematik.

[393]) Vgl. übrigens Liszts Wort über die Wiederholung an und für sich im Aufsatz über Schumanns Klavierkompositionen; GS. S. 103: „... möchten wir bemerken, dass es ein Irrtum ist, die Wiederholung als Armut anzusehen. Vom Standpunkte des Publikums aus ist sie zum Verständnisse des Gedankens unentbehrlich, vom Standpunkte der Kunst aus ist sie fast identisch mit den Forderungen der Klarheit, der Anordnung, der Wirkung. Beethoven, dem man sicherlich weder schöpferische Fähigkeit, noch Ideenreichtum absprechen wird, ist einer der Komponisten, welche dieses Mittel am meisten angewendet haben. Die Scherzi der Trios in B und in Es, das Scherzo der Symphonie in A sind dreimal vollständig wiederholt".

In die neue Gestaltung oder vor dem Erscheinen der neuen Gestaltung werden Einzeleinfälle eingeflochten.[394]) Dieses Variationsprinzip wird niemals mit der Überschrift Variation angezeigt (im Gegensatz z. B. zu den Variationen der Paganini-Capricen). Es ist oft die einzige Form eines ganzen Stückes (vgl. z. B. „Au borde d'une Source"; u. a.). Die so geschaffenen Einheitskomplexe werden in der weiteren, grösseren Formgestaltung aneinandergereiht, mit einander vermischt. Sie werden durch folgende Mittel zur Einheit zusammengehalten: zunächst durch Dynamisierung der verschiedenen Einheitskomplexe, d. h. durch das Gegenüberstellen von verschiedenen dynamischen Einheitskomplexen. Der dynamische Gegensatz ist z. B. das Prinzip des Stückes „Vallée d'Obermann". — Mit dem Dynamischen geht parallel das Prinzip des Dur-Moll Gegensatzes der verschiedenen Einheitskomplexe. Auf den Einheitskomplex in Dur oder in Moll folgt ein anderer in Moll oder in Dur. Häufig und typisch ist die Gegenüberstellung von Moll und abschliessendem Dur. (Vgl. „Vallée d'Obermann"; GA. II. S. 54 letztes System). Das Positiv-Dynamische fällt mit dem Dur-Prinzip im Moll-Dur-Gegensatz zusammen. Für den dynamischen Bau ist auch das Stück „Harmonies poétiques et religieuses" charakteristisch. Es sei hier auf die gewollte Unabgeschlossenheit hingewiesen, die durch den Abbruch vor der Wiederholung des dynamisch positiven Komplexes erreicht is. Das Dynamische ist auch gewissermassen in dem Stück „Lyon" verkörpert. Der erste Einheitskomplex ist die Entfaltung des rhythmischen Hauptmotivs (mit zusammenhaltender FF-Dynamik). Ihm reiht sich ein in der Dynamik mässigerer Komplex an, worauf die Wiederholung des ersten, samt Coda, folgt. Dynamische Gesaltung ist auch in den Opernfantasien das Zusammenhaltende. Hier folgen häufig auf die einleitenden mässigen dynamischen Einheiten gesteigerte dynamische Einheiten. In der dynamischen Zusammenfassung sind die durch das motivische und das Variations-Einheitsprinzip zusammengehaltenen Einheitskomplexe immer zu erkennen. — Neben der dynamischen Gestaltung des grösseren Ganzen zeigen sich im Formbau auch Anlehnungen an die Literatur, so z. B. im Stück „Vallée d'Obermann". (Vgl. das Vor-

---

[394]) Vgl. das über das erste Auftreten der Lockerung der Form gesagte, S. 108.

wort und die reichen Zitate aus Sénancourt). — Aus dem dynamischen Prinzip ist ein anderes abzuleiten, welches das Zusammenfassen der Einzelideen ermöglicht und damit den Einzelideen selbst erst Möglichkeit und Raum bietet. Es ist die Überbrückung der dynamischen Gegensätze, der dynamisch einander gegenüberstehenden Teile: die Steigerung und die dynamische Abspannung. In dieser Hinsicht möge der blosse Hinweis auf die „Dante-Sonate" genügen.[395])

---

[395]) Man vgl. auch hierüber die am Ende des I. Kapitels stehenden Ausführungen.

ZUSAMMENFASSUNG

Die frühen Klavierwerke entstehen in der Zeitspanne der Jahre von 1822 bis 1839 bzw. 1841. Sie entstammen einer einheitlichen Schaffensperiode, die ebenfalls spätestens mit dem Jahr 1839 oder 1841 abschliesst. Bis zu diesem Jahre lebt Liszt ausschliesslich auf romanischem Boden, inmitten spezifisch romanischer Entwicklungen. Nähere Untersuchungen ergeben daher das Resultat, dass die Einheit dieser frühen Schaffensperiode und somit auch die stilistische Einheit der frühen Klavierwerke Liszts in ihren unmittelbaren Beziehungen zu der zeitgenössischen französischen Romantik bestehen. Die frühen Klavierwerke verwirklichen die allgemeine neue Kunstanschauung der französischen Romantik auf musikalischem Gebiet. Die Verwirklichung erfolgt aber in zwei grösseren Etappen. Zunächst auf rein theoretischem Wege, in den Schriften Liszts, wo er durch die Prägung des Begriffes „humanistische Musik" alle Hauptmomente der französischen Romantik, so ihre politisch-revolutionären, religiösen, humanistisch-sozialistischen, ferner die auf dieser Grundlage weiterbauenden literarischen Ideen mit direkter Beziehung auf die Musik zusammenfasst und dann aus diesem Begriff eine neue romantische Musikanschauung im Einzelnen entwickelt. Die nächste Etappe besteht in praktisch-musikalischen Folgerungen, zu denen das Paganini-Erlebnis Liszts, das Improvisatorische in Paganinis Kunst den letzten Anstoss gibt. Liszt greift nämlich dieses Improvisatorische bei Paganini auf und auf Grund eines neuen Improvisationsprinzips, das sich seiner allgemeinen romantischen Musikanschauung in vollem Masse anpassen konnte, schafft er in den frühen Klavierwerken auch den romantischen Musikstil.

Dadurch, dass die frühen Klavierwerke Liszts die französische Romantik in die Musik umsetzen, gebührt ihnen eine besondere Stellung in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Sie sind zunächst als die ersten Erzeugnisse einer vollen musikalischen Romantik zu

nennen; denn bis zu ihrem Erscheinen ist überall in der Musik eine klassische Gesinnung vorherrschend. So auch noch in manchen stilistischen Einzelheiten oder in den Grundprinzipien der Kunst der Zeitgenossen Liszts, wie Schumann, Chopin und Berlioz. Ferner aber sind die frühen Klavierwerke nach den Ergebnissen diesbezüglicher Einzeluntersuchungen als die Grundlage der seit ihrem Entstehen erfolgten Entwicklungen in der Musikgeschichte zu erkennen; so des romantischen Realismus (der Kunst Richard Wagners) und noch mancher anderen bis in unsere Tage hinein. Deswegen kommt den frühen Klavierwerken Liszts auf Grund ihrer besonderen geschichtlichen Stellung auch eine besondere geschichtliche Bedeutung zu, wodurch sie aus dem Gesamtschaffen Liszts hervorragen.

ANHANG

Literaturverzeichnis

Agoult, Marie de Mes Souvenirs. Paris, 1887.

Altmann, Wilhelm, Briefe Wagners an Editha von Rhaden. (Die Musik, Jg. XVI, H. 10).

Altmann, Wilhelm, Briefe Wagners an G. E. Anders. (Die Musik, Jg. XVII, H. 10).

Bagier, Guido, Max Reger, Stuttgart.

Beau, Albin, Die Beziehungen Stendhals zur Musik. Hamburg, Diss. 1930.

Berlioz, Hector, Instrumentationslehre. Herausg. v. Rich. Strauss. Leipzig, C. F. Peters.

Busoni, Ferruccio, Vorrede zur Gesamtausgabe der Werke Liszts, Serie II, Band 1.

Bücken, Ernst. Handbuch der Musikwissenschaft. Die Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne. Wildpark-Potsdam, Athenaion, 1929.

Chantavoine, Jean, Mitteilungen über die Operette „Don Sanche". (Die Musik, Jg. III. H. 16).

Danckert, Werner, Liszt als Vorläufer des musikalischen Impressionismus. (Die Musik, Jg. XXI, H. 5).

Dobiey, Herbert, Die Klaviertechnik des jungen Franz Liszt. Berlin. Diss. 1932.

Engel, H. Die Entwicklung des deutschen Klavierkonzerts von Mozart bis Liszt. Leipzig, 1927.

Fétis, Fr. J. Thalberg und Liszt. Gesammelte Schriften von Franz Liszt, Bd. II, Leipzig, 1881.

Gertler, Wolfgang, Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. (Diss. Freiburg i. Br.) Wolfenbüttel-Berlin, 1931.

Göllerich, August, Franz Liszt. Marquardt et Co. 1908.
Gurlitt, Wilibald, Fr.-Jos. Fétis (Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Lüttich 1930).
Gurlitt, Wilibald, Vorlesung über „Die deutsche Bewegung in der Musikgeschichte von 1770—1840". Freiburg i. Br. 1931.
Gurlitt, Wilibald, Rob. Schumann in seinen Skizzen gegenüber Beethoven (Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongress in Wien 1927).
Heiss, Hans. Die Romantik in den romanischen Literaturen, Freiburg i. Br. 1930.
Hillebrand, Karl, Geschichte Frankreichs (1830—71). Gotha 1877 88.
Kapp, J. Franz Liszt. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
Kapp, J. Paganini. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
Kapp, J. Wagner und Meyerbeer. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart.
Karasowsky, Moritz, Friedrich Chopin, Dresden, 1881.
Kretzschmar. Hermann, Über das Wesen, Wachsen und Wirken Richard Wagners. Peters Jahrbuch 1912.
Kretzschmar, Hermann, Über die Bedeutung Cherubinis für die Gegenwart. Peters Jahrbuch 1906.
La Mara, Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt. Bd. I Breitkopf und Härtel 1895.
La Mara, Classisches und Romantisches aus der Tonwelt. Breitkopf und Härtel 1892.
Lavoix, H. Histoire de la Musique, Paris, A. Quantin Ed.
Leichentritt, Hugo, Analyse der Chopin'schen Klavierwerke. Berlin, 1922.
Liszt, Franz, Briefe an seine Mutter. Herausgegeben von La Mara, Leipzig, 1918.
Liszt, Franz, Briefe, herausgegeben von La Mara Bd. I. Breitkopf und Härtel.
Liszt, Franz, Gesammelte Schriften, herausgegeben von L. Ramann, Bd. II, Leipzig 1881.
Nicolai, Otto. Ein Freundschaftsbrief des jungen Wagner. (Die Musik Jg. XVII, H. 10).
Pourtalès, Guy de, Franz Liszt, Freiburg i. Br. 1927.
Prod'hommes, J. G. Die Entdecker Beethovens in Frankreich. (Die Musik Jg. XIX, H. 6).
Ramann, Lina, Franz Liszt, 3 Bände. Leipzig, 1887.
Raabe, Peter, Franz Liszt, 2 Bände. Cottasche Buchhandlung 1931.

Raabe, Peter und Felix, Handschriftlicher Kathalog im Liszt Museum zu Weimar.
Schemann, Ludwig, Cherubini, Stuttgart, 1925.
Schering, Arnold, Liszts Kunst und Persönlichkeit, Peters Jahrbuch 1926.
Thayer, Alexander Wheelock, Ludwig v. Beethovens Leben, 1907.
Vorrede zu den Romanzen von Berlioz. Inselverlag.
Westphal, Der romantische Klavierstil. (Die Musik Jg. XXII, H. 2).

Verzeichnis der Abkürzungen

GA = Gesamtausgabe der Werke Franz Liszts. Erscheint bei Breitkopf & Härtel, Leipzig, Serie II, Bände I—X.
GS = Gesammelte Schriften von Franz Liszt. Herausgegeben von L. Ramann. Bd. II: Essays und Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst. — Breitkopf & Härtel, 1881.
L—M = Liszt Museum in Weimar.
PSB = Preussische Staatsbibliothek, Berlin.
GMDP = Gazette Musicale de Paris.

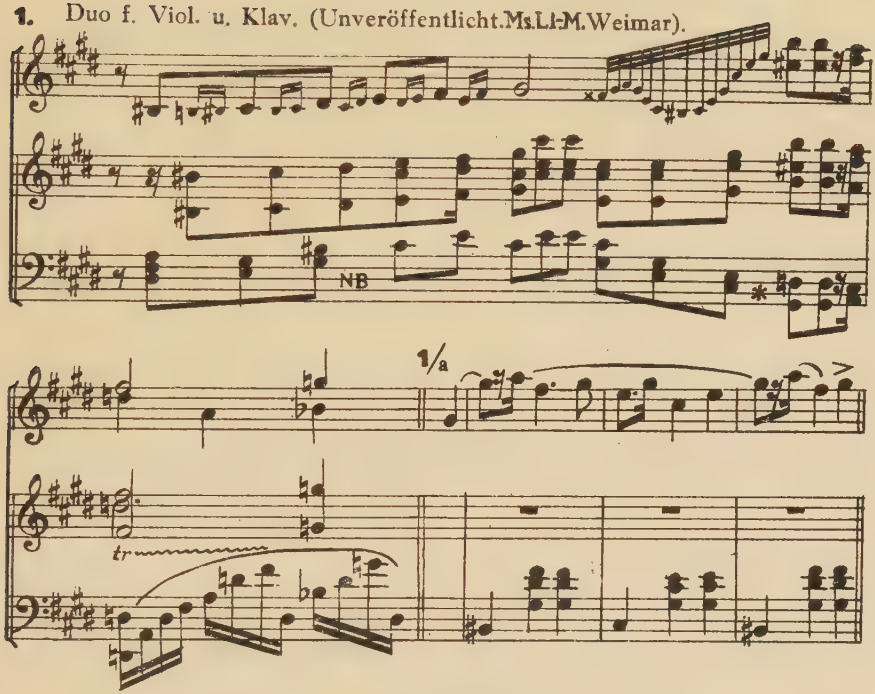
NOTENBEISPIELE

und

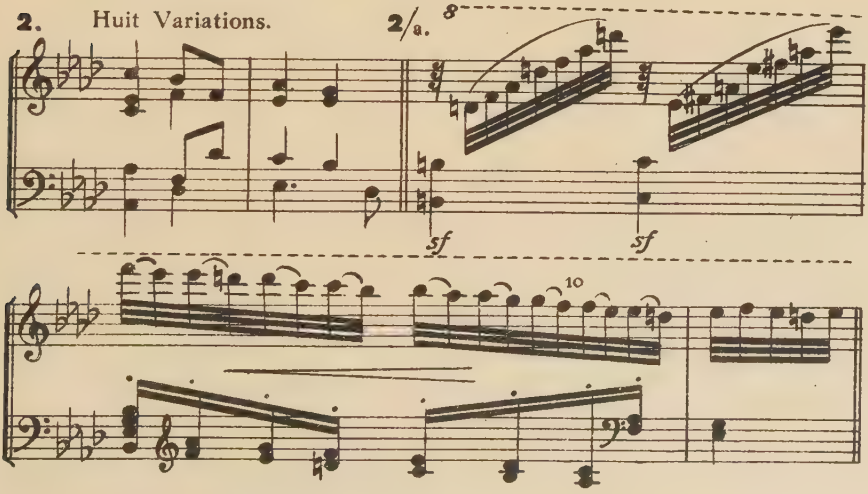
FAKSIMILES

NOTENBEISPIELE.

1. Duo f. Viol. u. Klav. (Unveröffentlicht. Ms. L. f. M. Weimar).

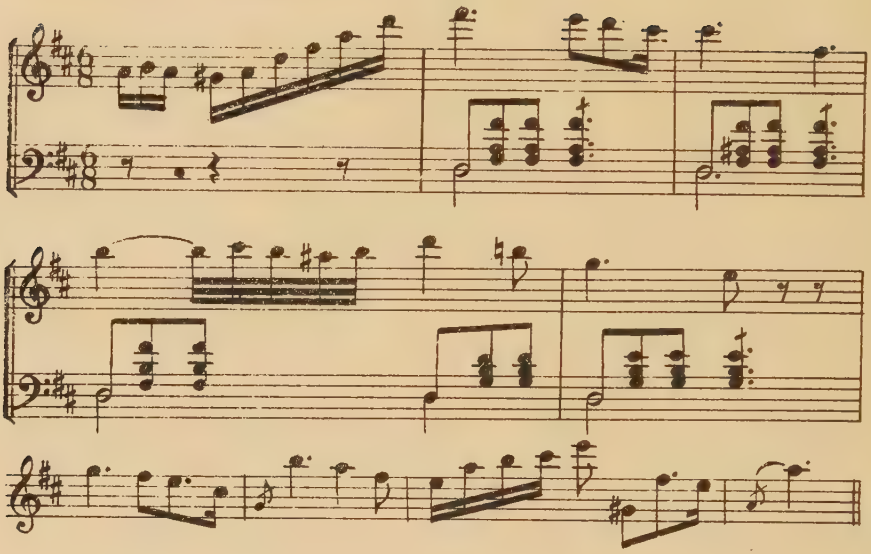


2. Huit Variations. **2/a.**

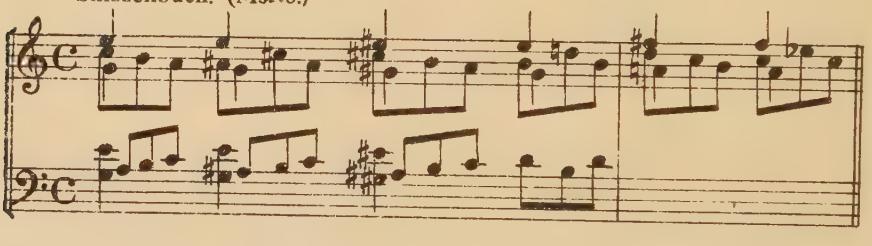


N. B. Bis * gestrichen im Manuskript (Klammer bedeuten Korrekturen d. Verfassers).

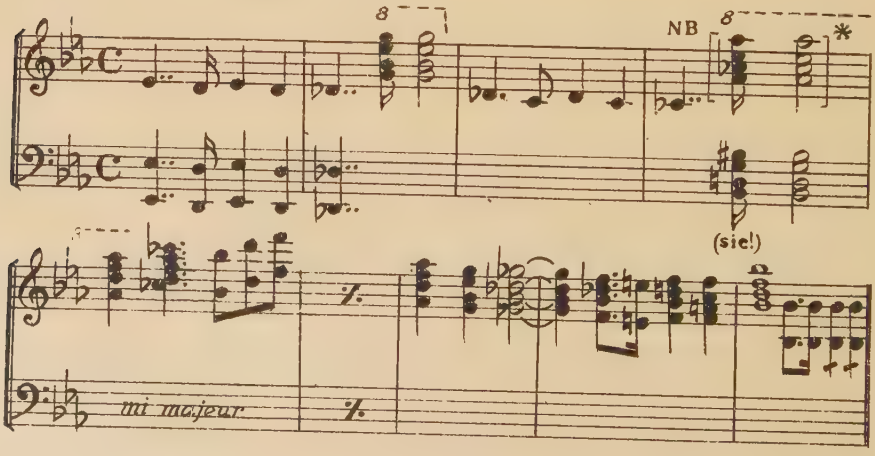
3 Skizzenbuch. (MsN6. L. M. Weimar).



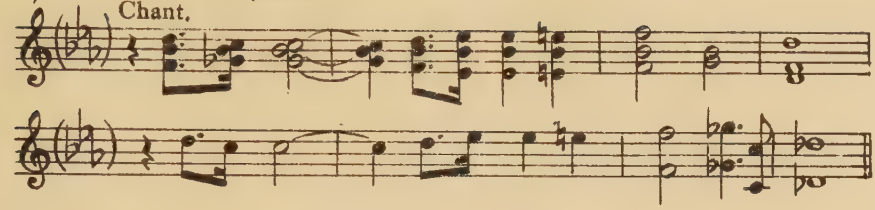
4 Skizzenbuch. (MsN6.)



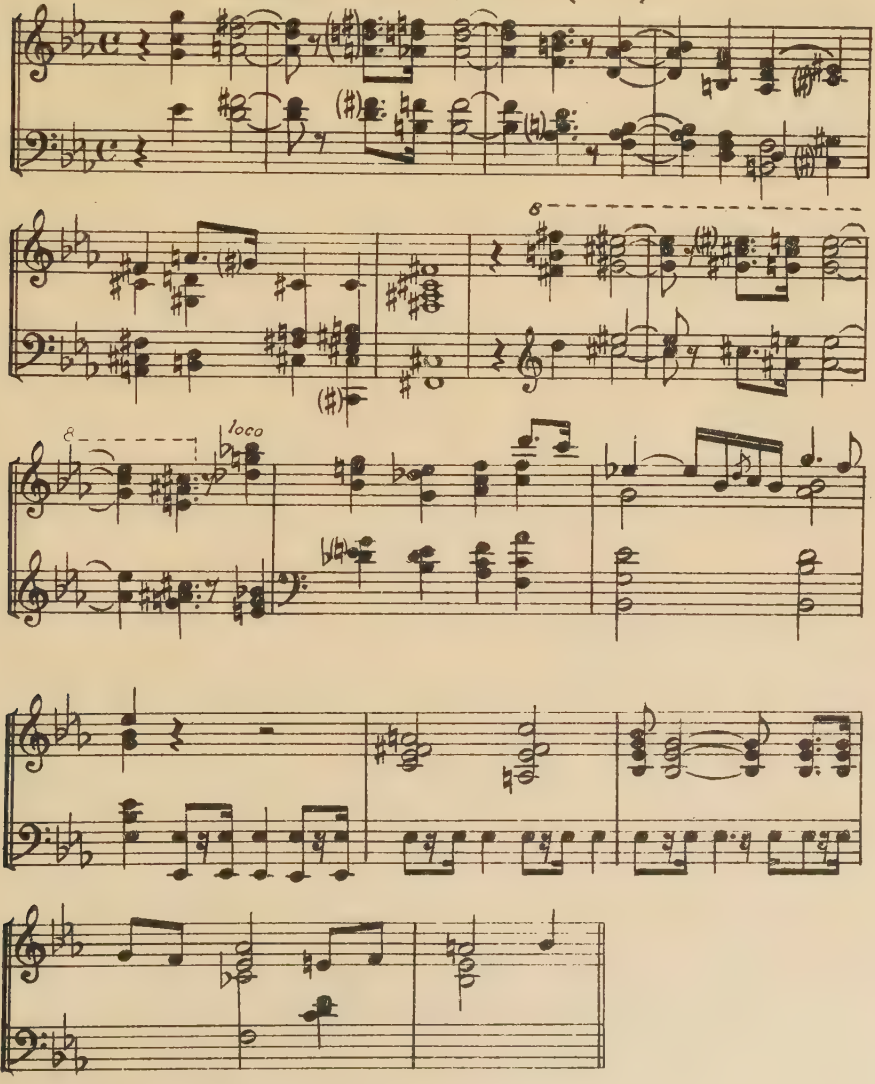
5 Skizzenbuch. (MsN6.) (Vgl. S. 66.)



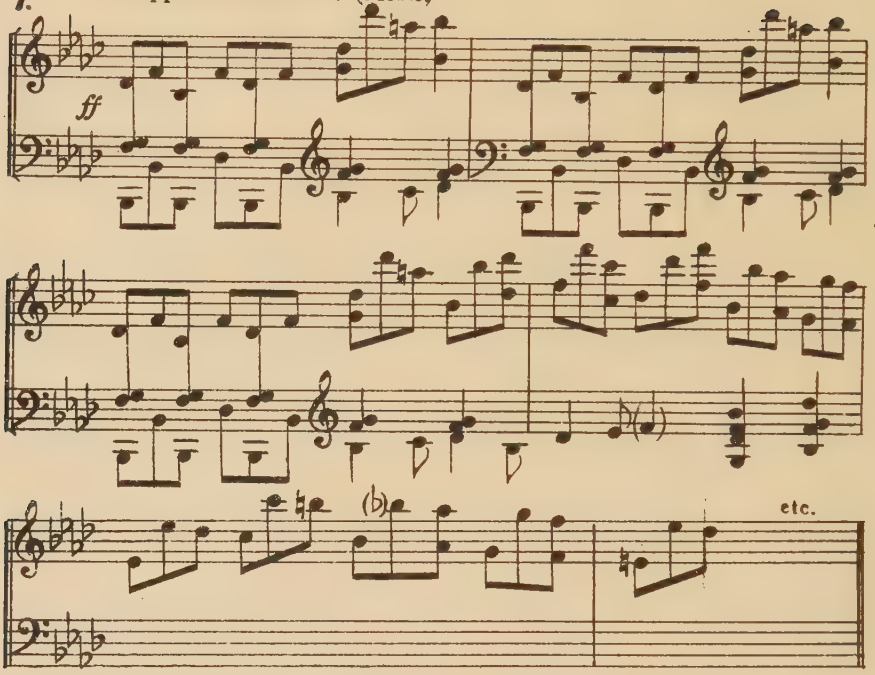
5/a. Skizzenbuch. (Ms.N6.)
Chant.



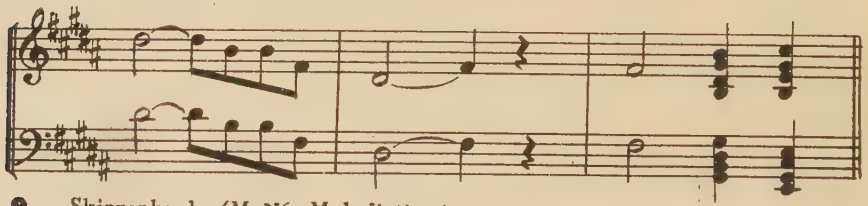
6. Essai sur l'indifference. — Skizzenbuch. (Ms.N6.)



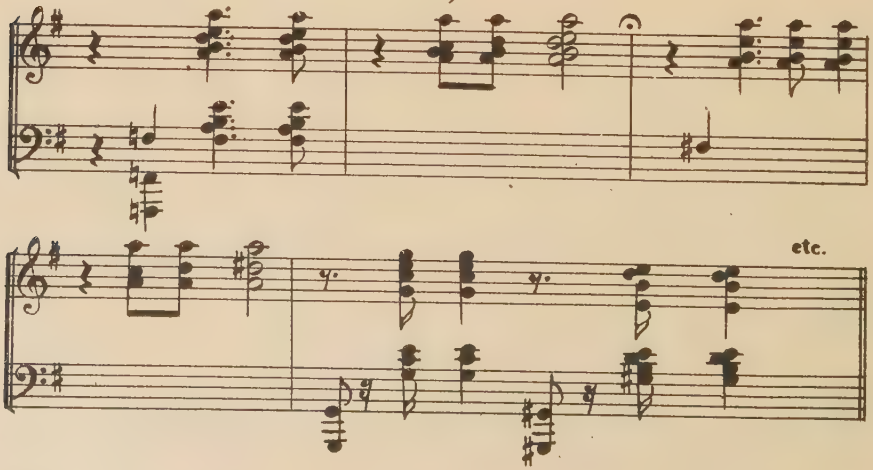
7. Mazeppa. Skizzenbuch. (Ms.N6.)



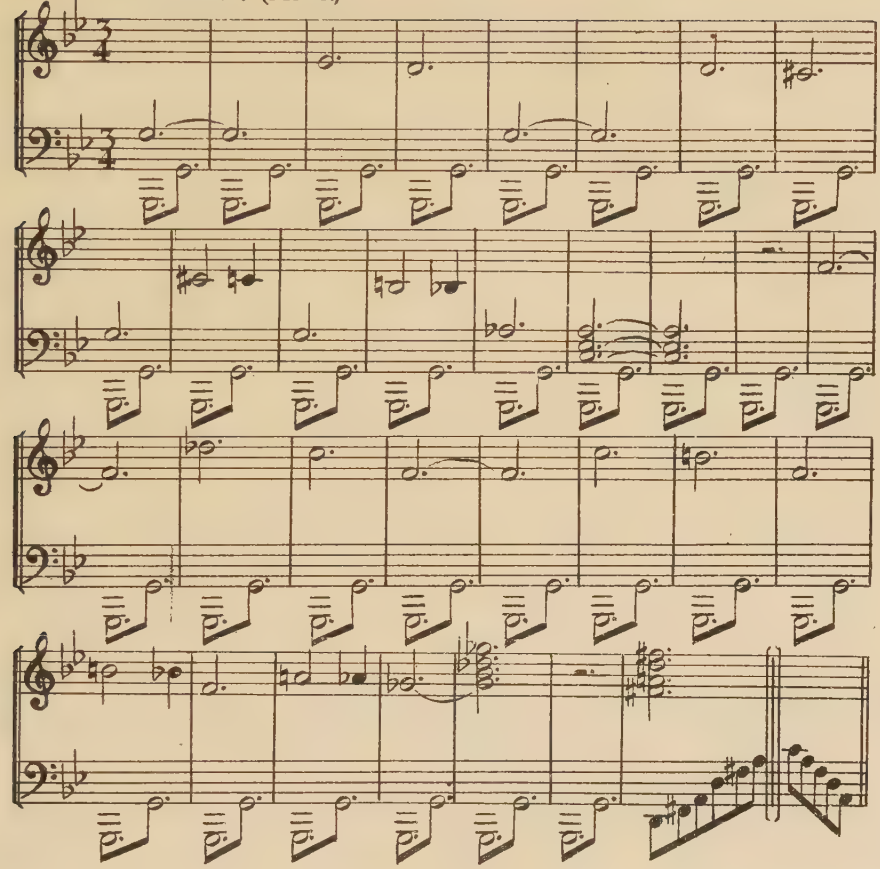
8. Homère. (Skizzenbuch. (Ms.N6.)



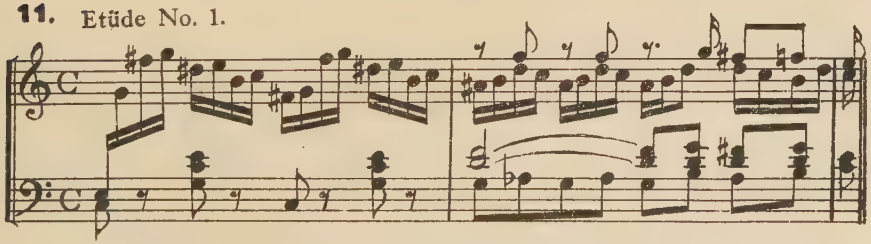
9. Skizzenbuch. (Ms.N6.–Malediction.)



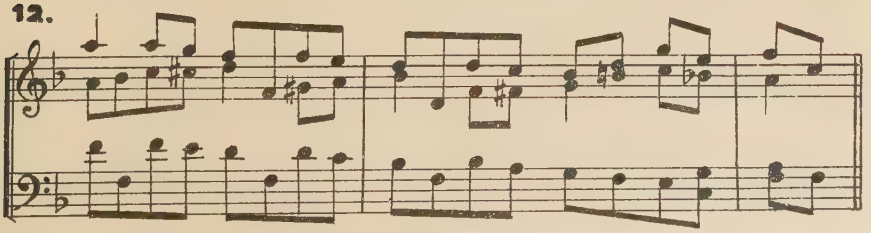
10. Skizzenbuch. (Ms.N6.)



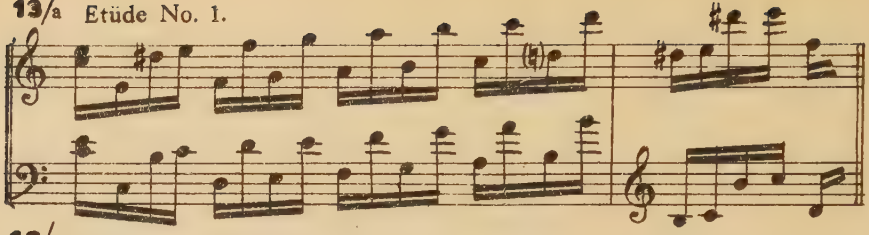
11. Etüde No. 1.



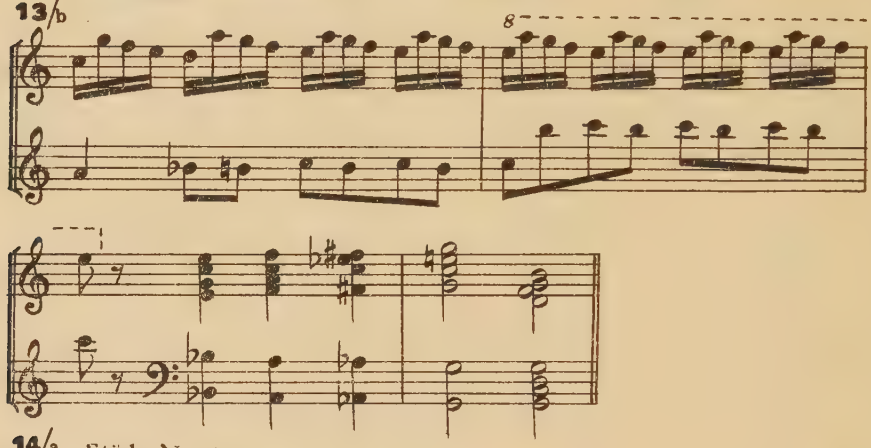
12.



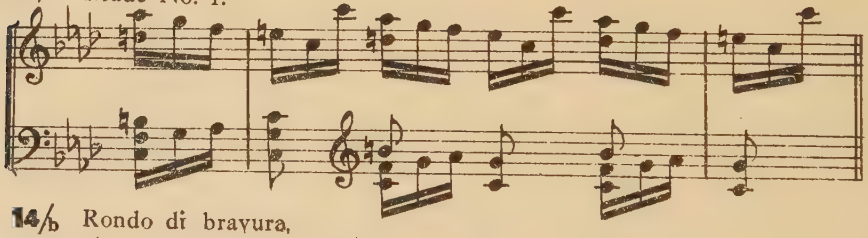
13/a Etüde No. 1.



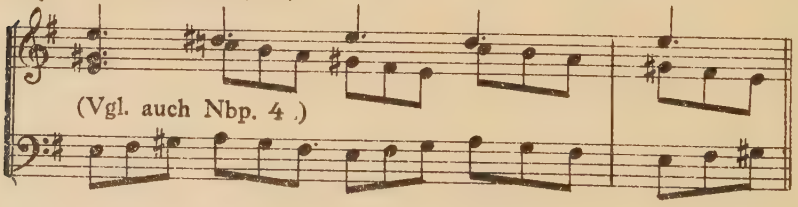
13/b



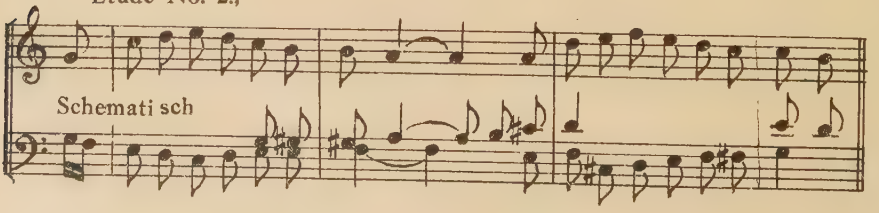
14/a Etüde No. 1.



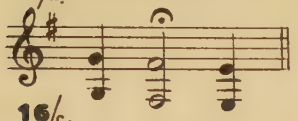
14/b Rondo di bravura,



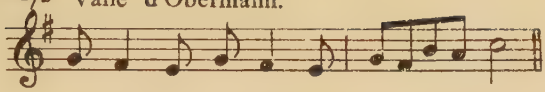
15. Etude No. 2.,



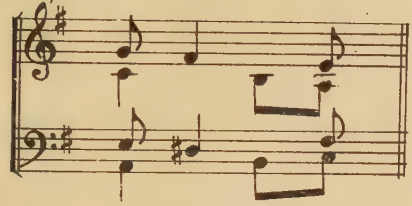
16/a. Vallé d'Obermann.



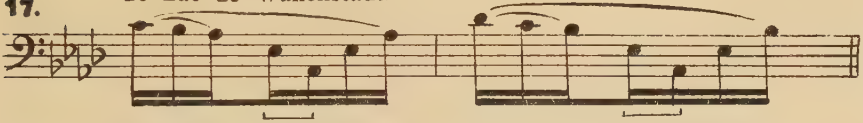
16/b. Vallé d'Obermann.



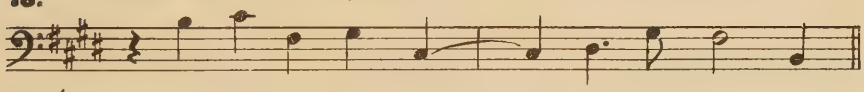
16/c.



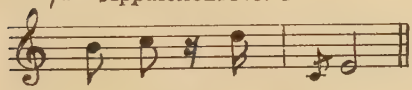
17. Le Lac de Wallenstadt.



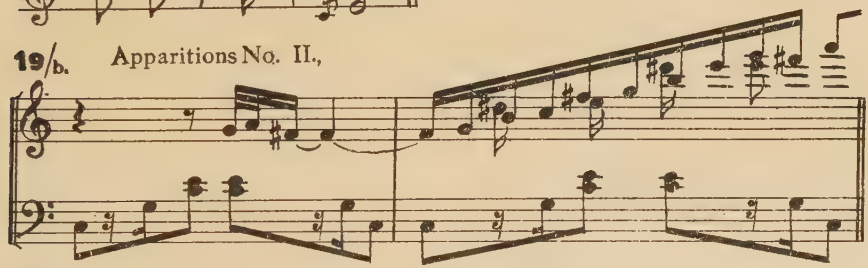
18. Sposalizio (Vgl. Nbp. 60.)



19/a. Apparitions No. I

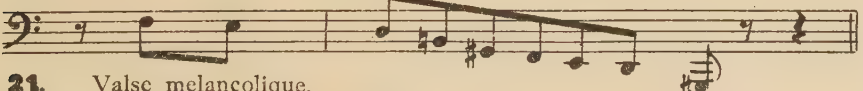


19/b. Apparitions No. II.,

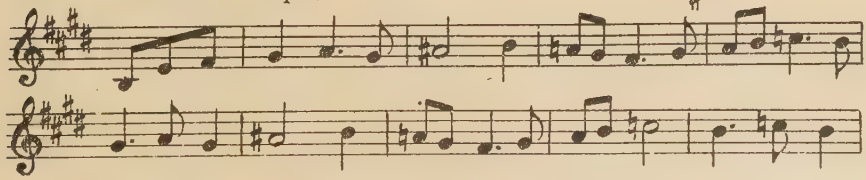


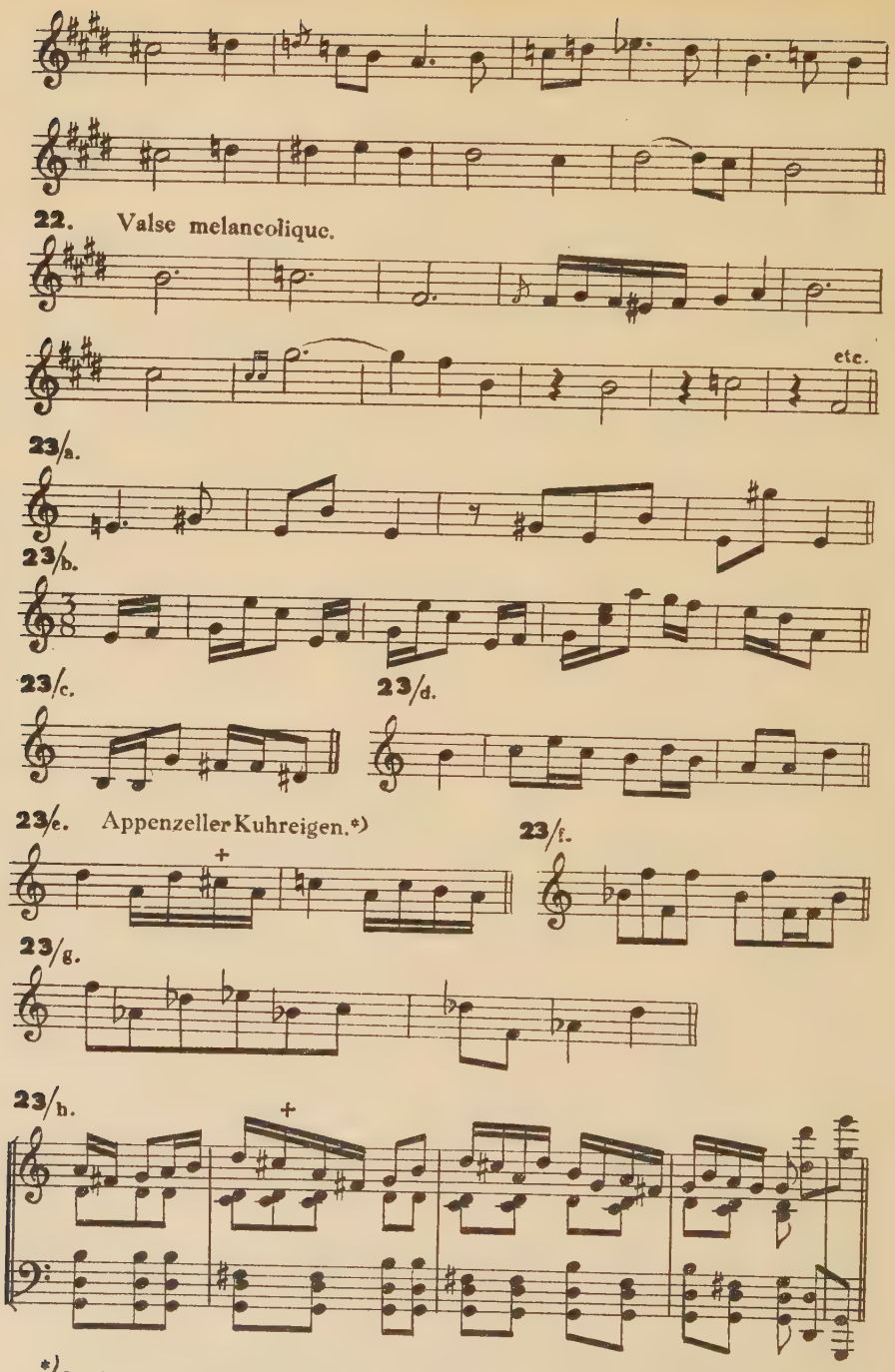
20/a.

20/b. (Dante-Son.)



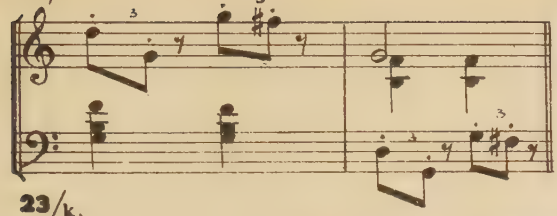
21. Valse melancolique.



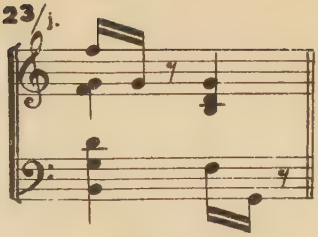


*) Vgl. Vorwort der G.A. II., IV.

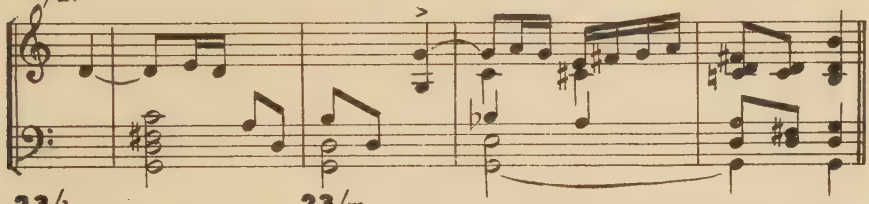
23/i.



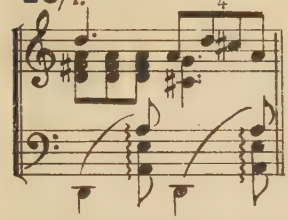
23/j.



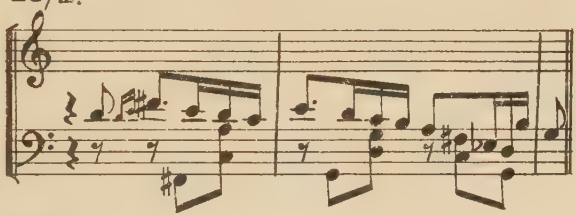
23/k.



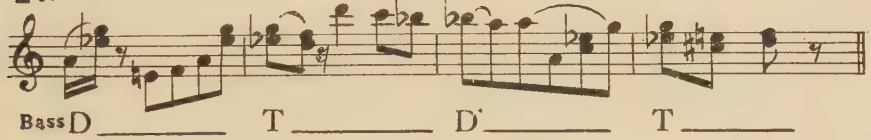
23/l.



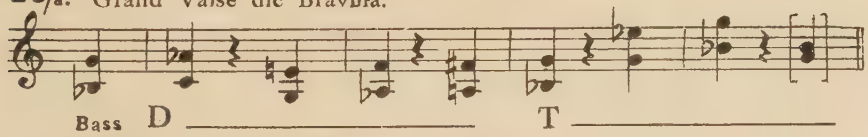
23/m.



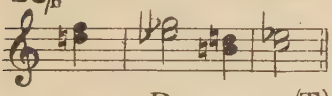
24. Grand Valse die Bravura.



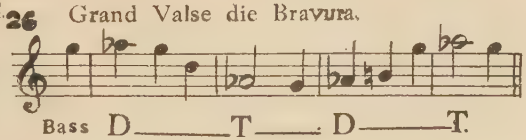
25/a. Grand Valse die Bravura.



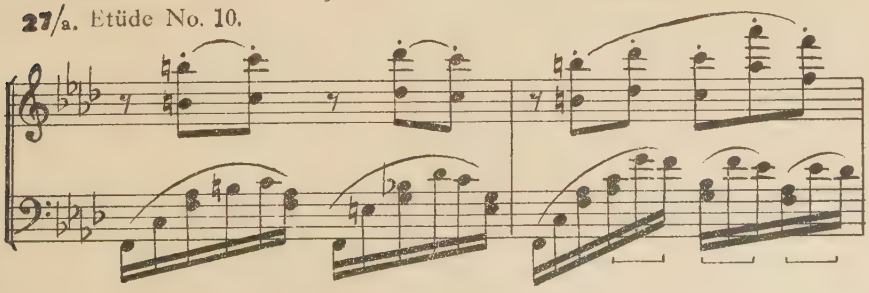
25/b Chopin Grand Valse №1.



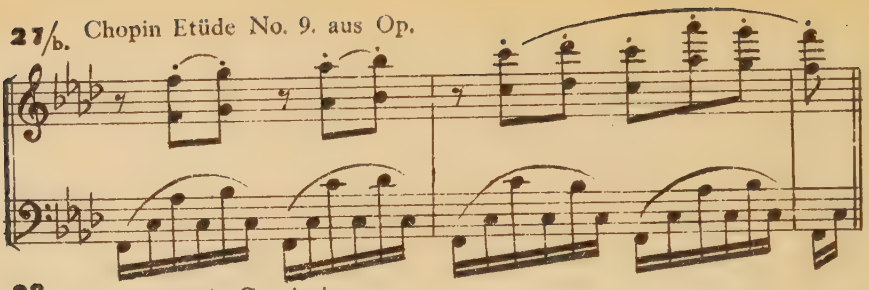
26 Grand Valse die Bravura.



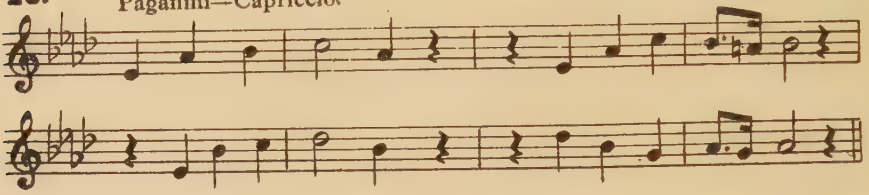
27/a. Etüde No. 10.



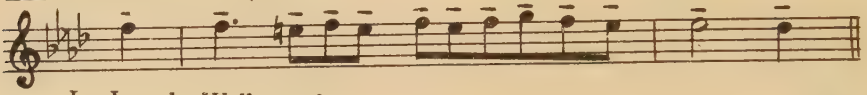
27/b. Chopin Etüde No. 9. aus Op.



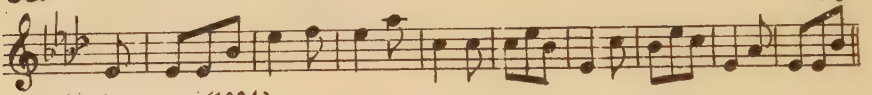
28. Paganini—Capriccio.



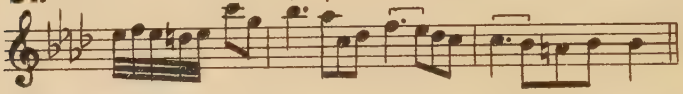
29. Etüde No. 9. (1826.)



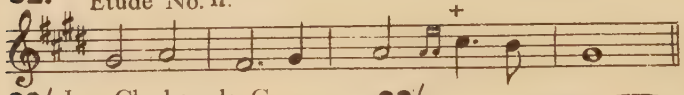
30. Le Lac de Wallenstadt. etc.



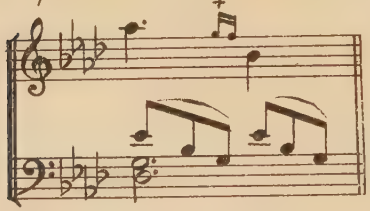
31. Etüde No. 9. (1826.)



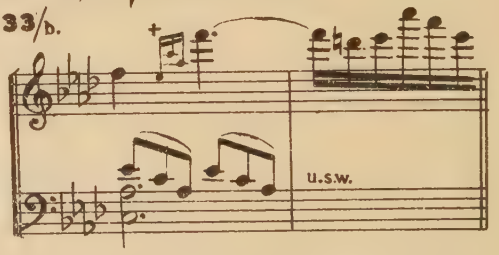
32. Etüde No. 11.



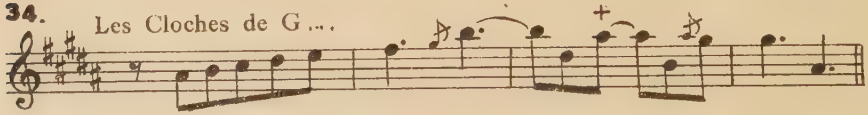
33/a. Les Cloches de G...



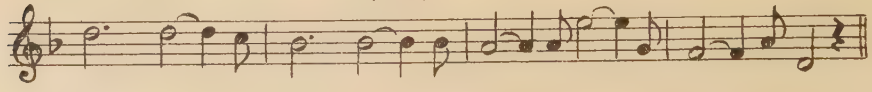
33/b.



34. Les Cloches de G....

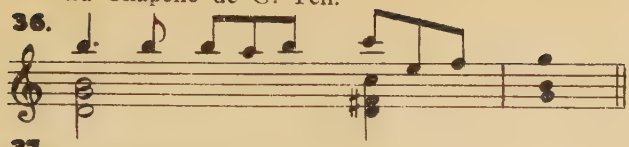


35. „Mazeppa" Etüde No. 4. (1838.)

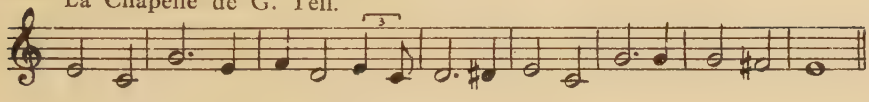


La Chapelle de G. Tell.

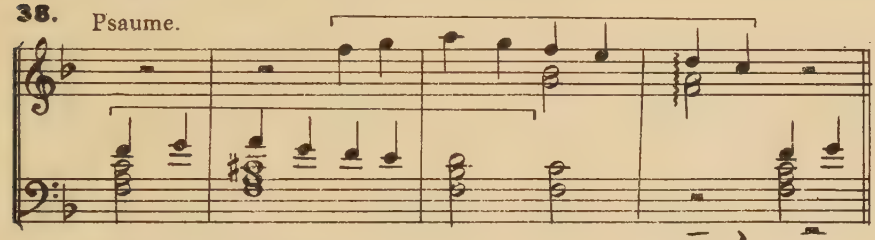
36.



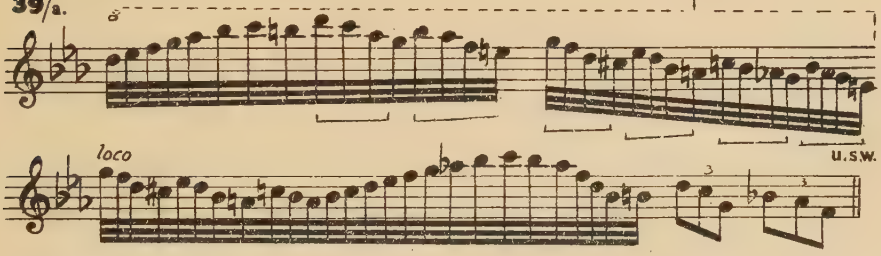
37. La Chapelle de G. Tell.



38. Psaume.

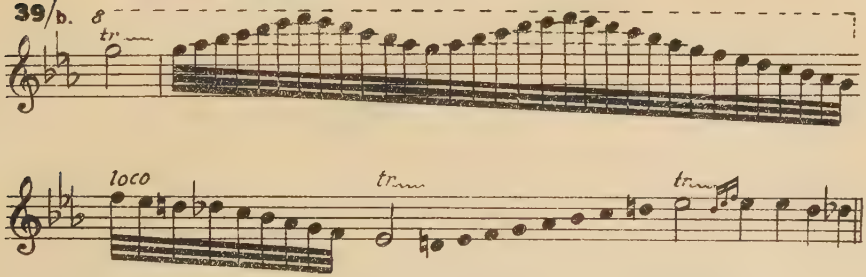


39/a. Etüde No. 7. (1826.)



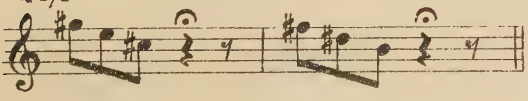
Huit Variations.

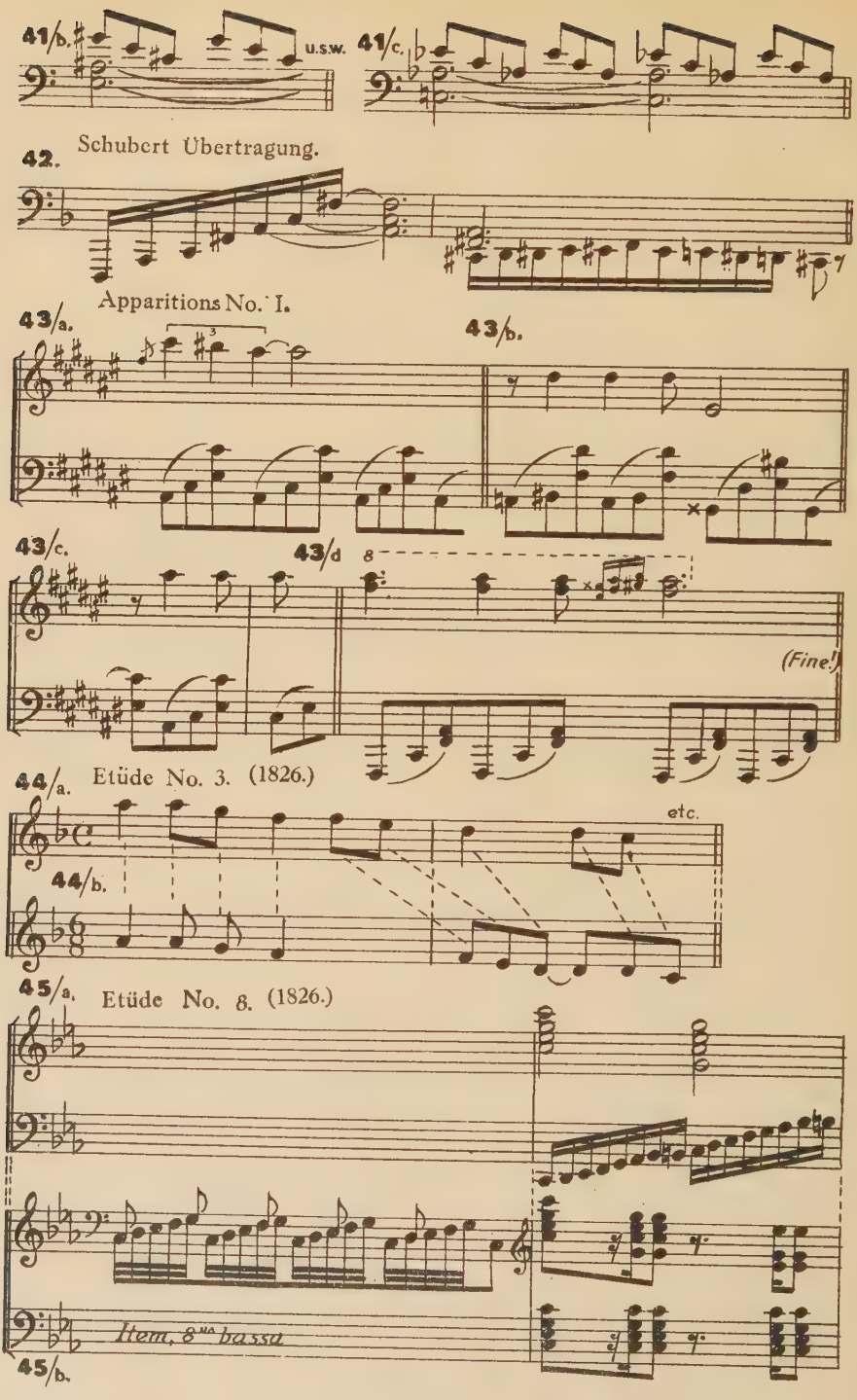
39/b.

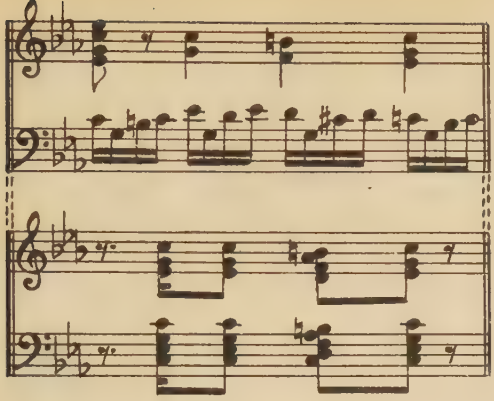


40. Soirées musicales.

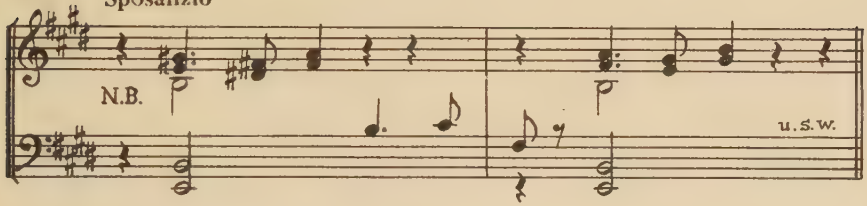
41/a Les Cloches de G...



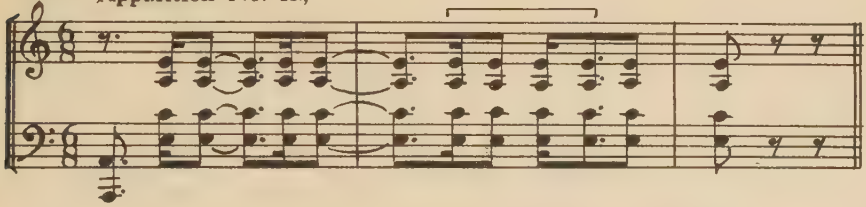

41/b.
u.s.w.
41/c.
42.
Schubert Übertragung.
Apparitions No. I.
43/a.
43/b.
43/c.
43/d
(Fine!)
44/a.
Etüde No. 3. (1826.)
etc.
44/b.
45/a.
Etüde No. 8. (1826.)
Item, 8va bassa
45/b.



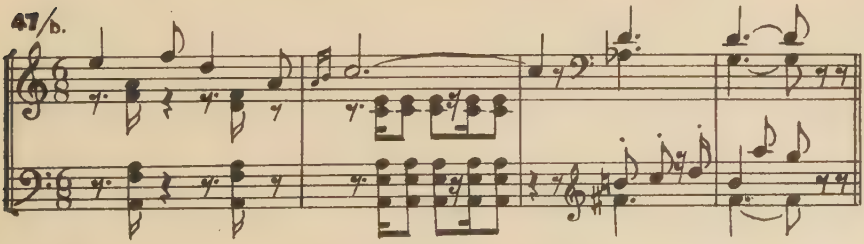
46. Sposalizio



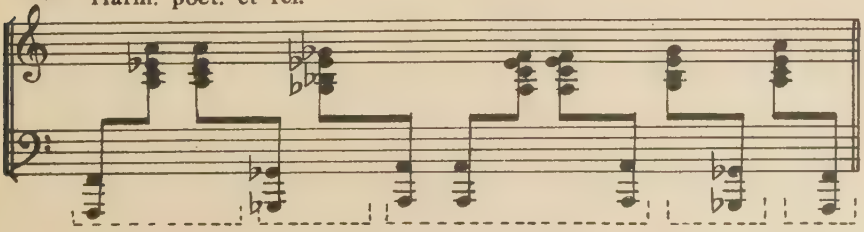
47/a. Apparition No. II.,

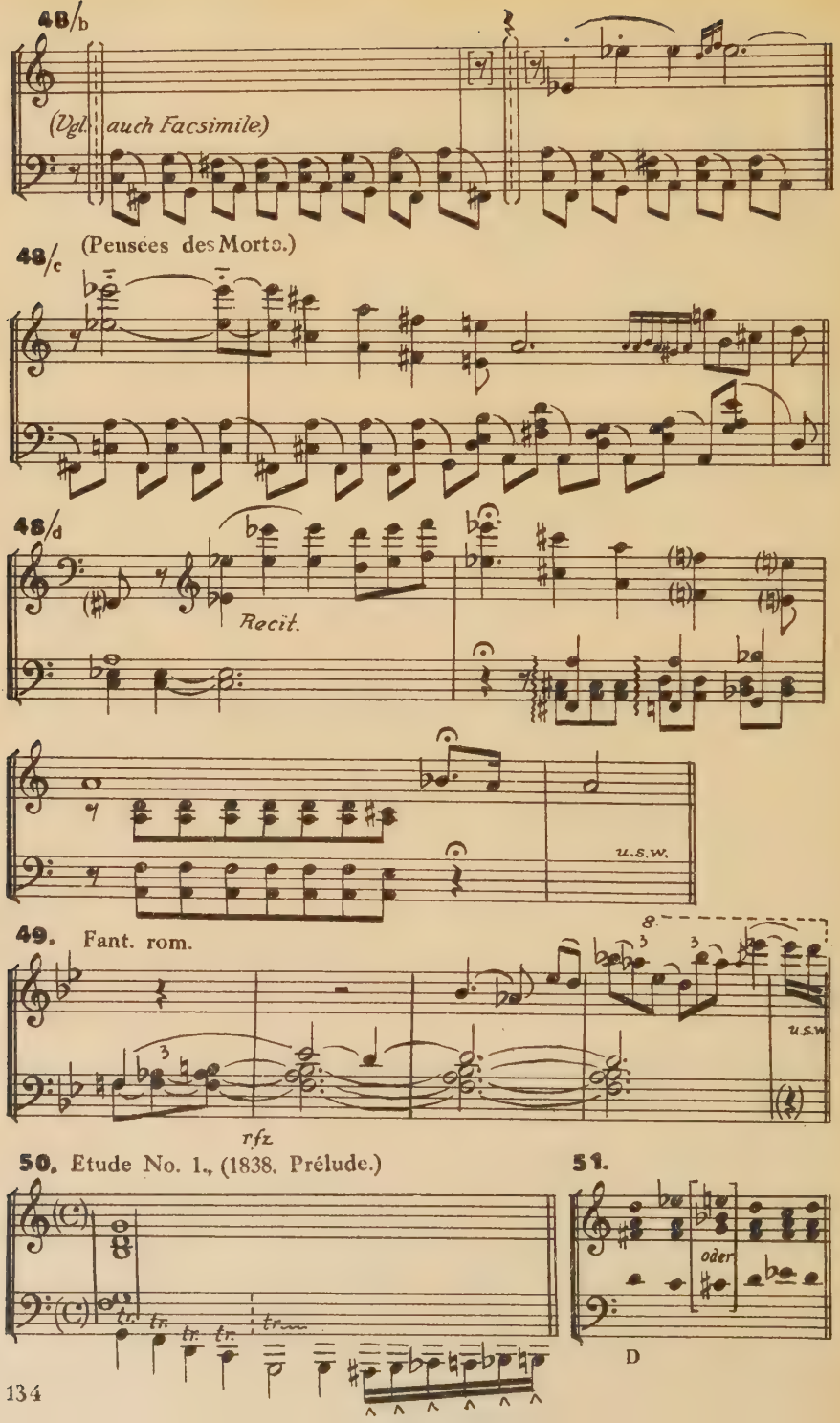


47/b.

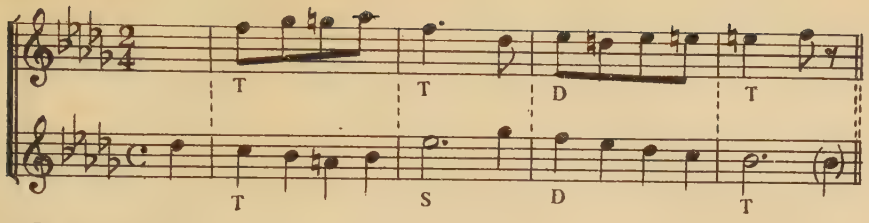


48/a. Harm. poet. et rel.

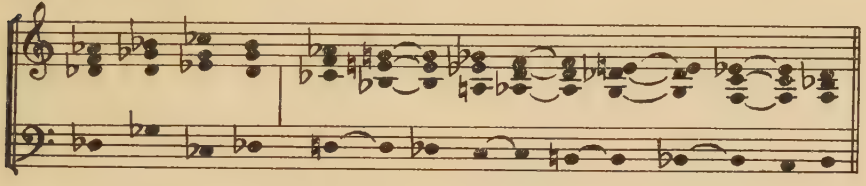



48/b
(Vgl. auch Facsimile.)
48/c
(Pensées des Morts.)
48/d
Recit.
u.s.w.
49. Fant. rom.
8.
u.s.w.
rfz
50. Etude No. 1., (1838. Prélude.)
51.
oder
D

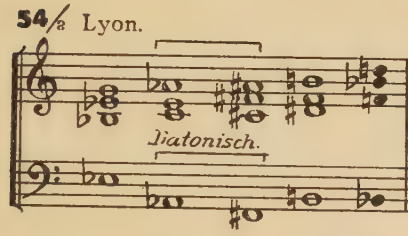
52. Et. No. 11. (1826.)



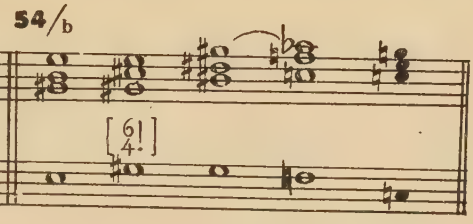
53. Et. No. 5.



54/a Lyon.

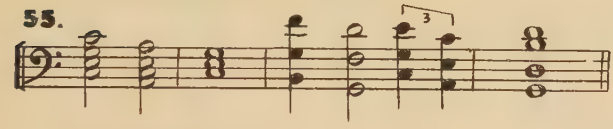


54/b

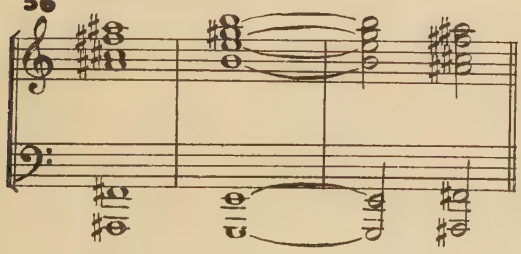


La Chapelle de G. Tell.

55.

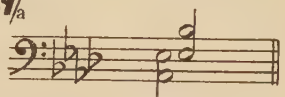


56 Dante-Sonata.

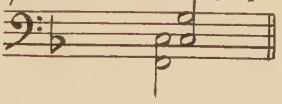


Le Lac de Wallenstadt.

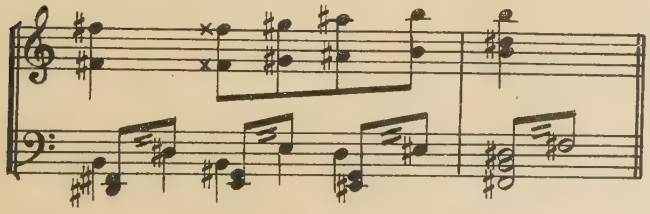
57/a



57/b Beethoven, VI. Symph.



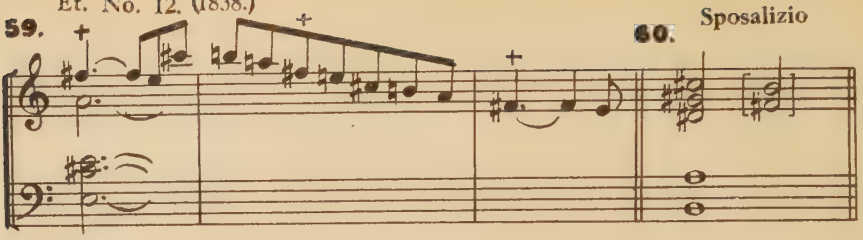
58. Fant. romantik.



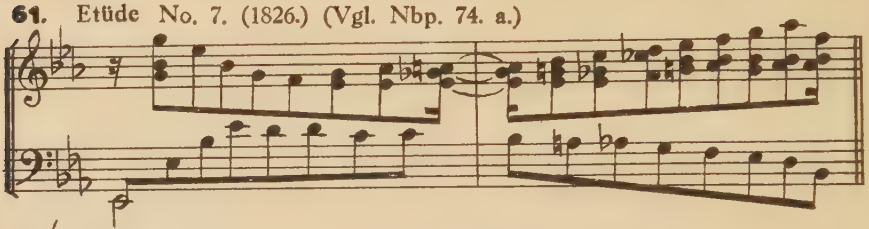
Et. No. 12. (1838.)

59.

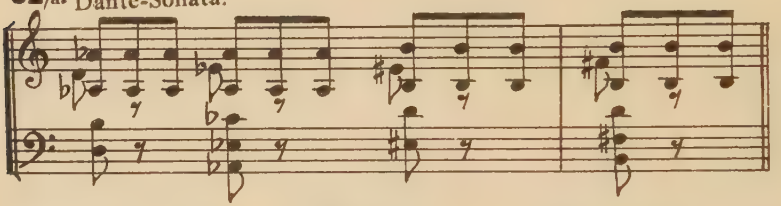
60. Sposalizio



61. Etüde No. 7. (1826.) (Vgl. Nbp. 74. a.)

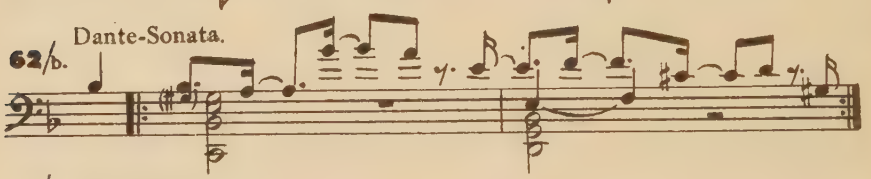


62/a. Dante-Sonata.

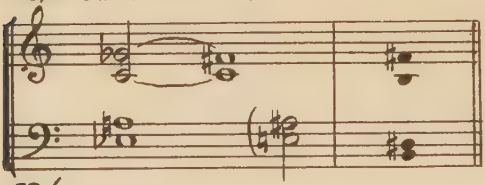


Dante-Sonata.

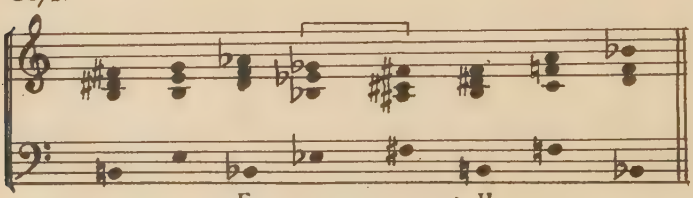
62/b.



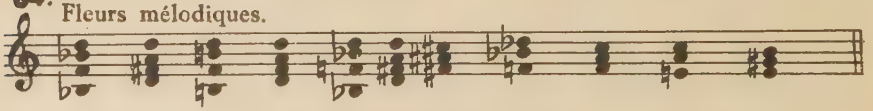
63/a. Fant. romantik.



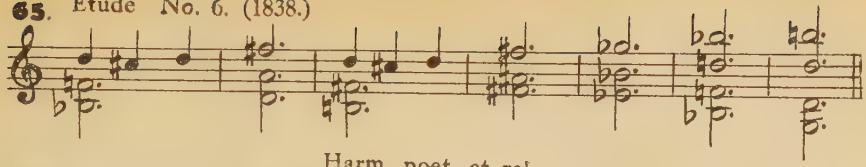
63/b.



64. Fleurs mélodiques.

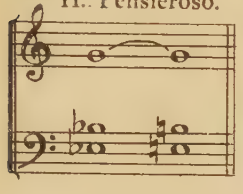


65. Etüde No. 6. (1838.)

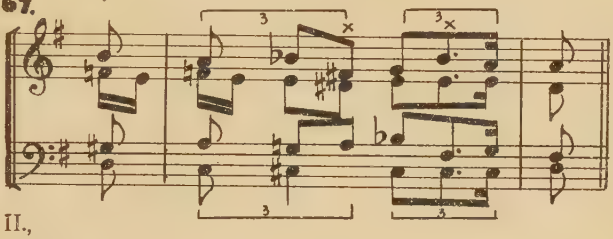


Harm. poet. et rel.

66. II. Pensieroso.

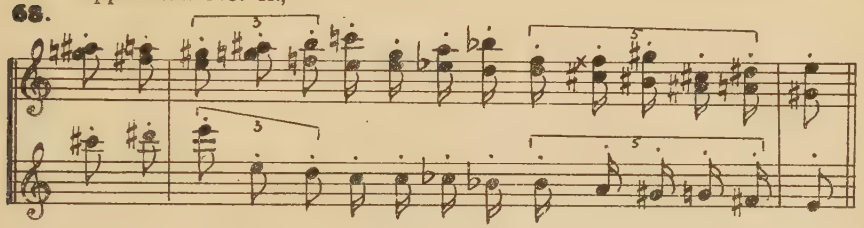


67.

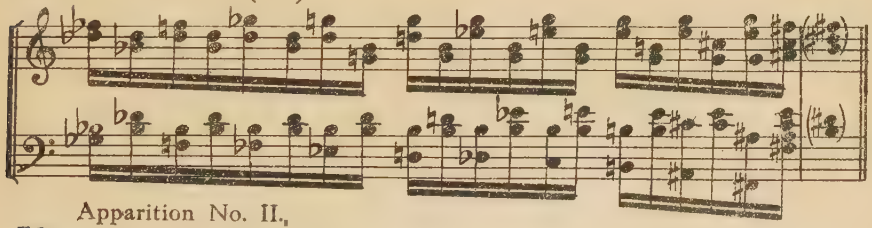


Apparition No. II.,

68.

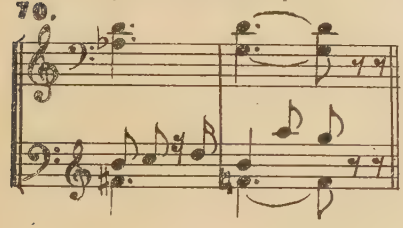


69. Lucrezia-Fant. (184.)

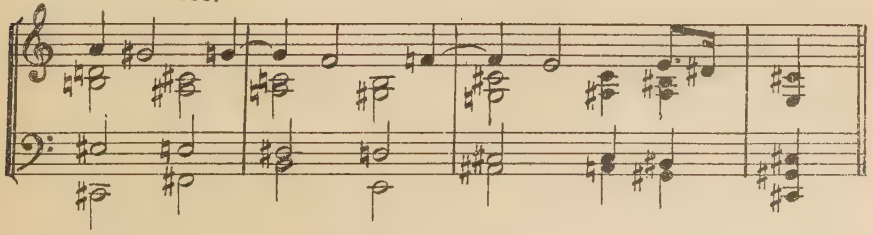


Apparition No. II.,

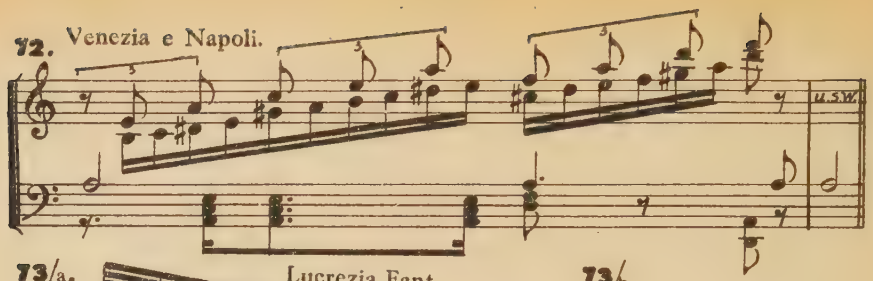
70.



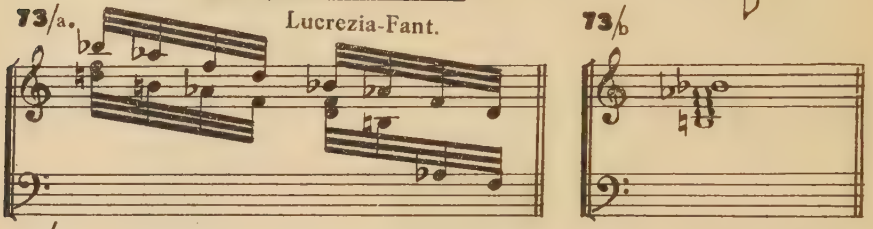
71. H. Pensieroso.



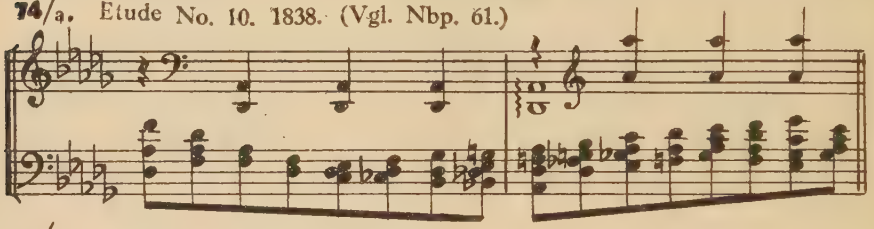
72. Venezia e Napoli.



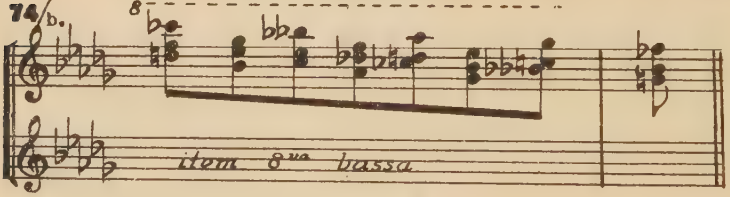
73/a. Lucrezia-Fant. 73/b



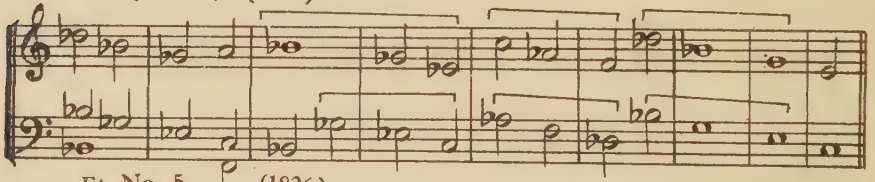
74/a. Etude No. 10. 1838. (Vgl. Nbp. 61.)



74/b.

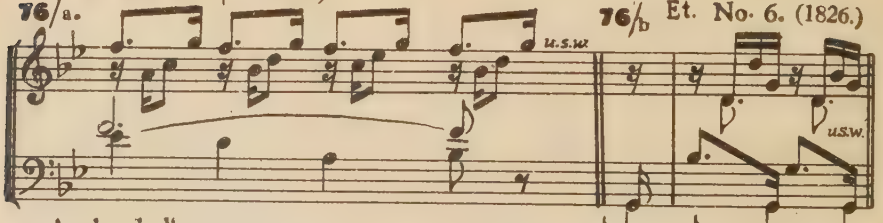


75. Etude No. 3. (1826.)

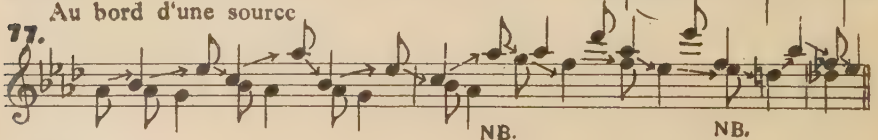


Et. No. 5. (1826.)

76/a. 76/b Et. No. 6. (1826.)

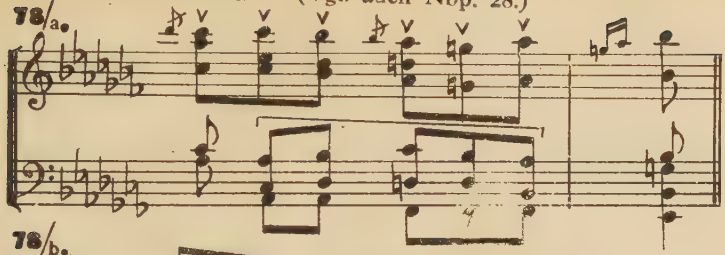


77. Au bord d'une source

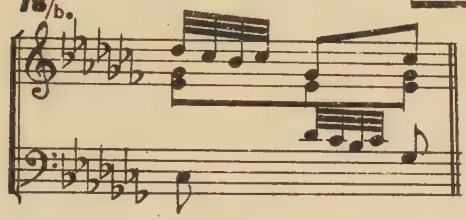


Clochetten-Fant. (Vgl. auch Nbp. 28.)

78/a.

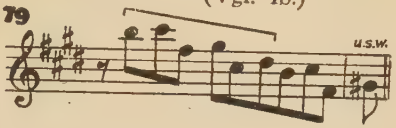


78/b.

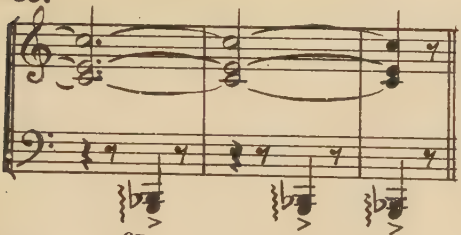


Sposalizio (Vgl. 18.)

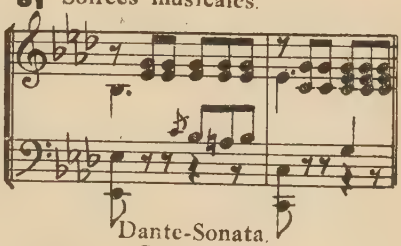
79



80. Les Cloches de G...

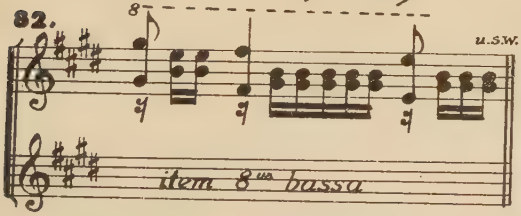


81 Soirées musicales.

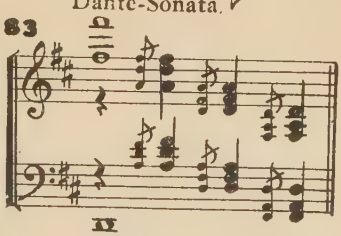


Dante-Sonata.

82.

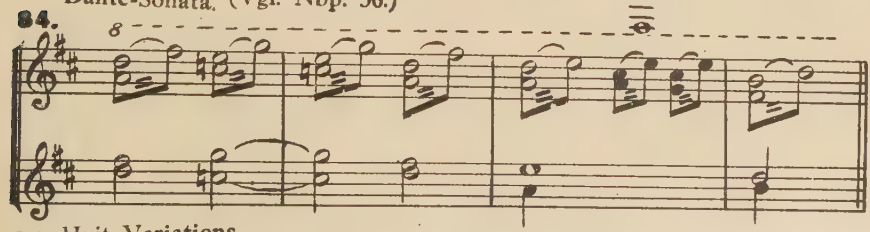


83

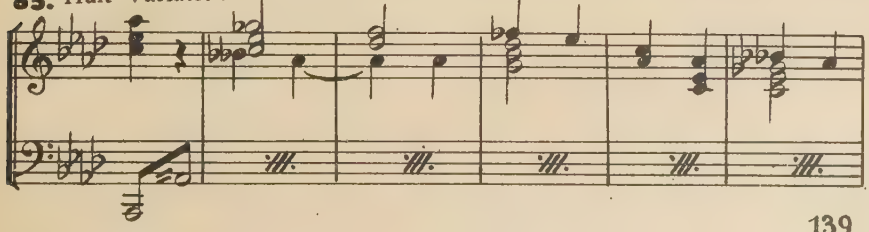


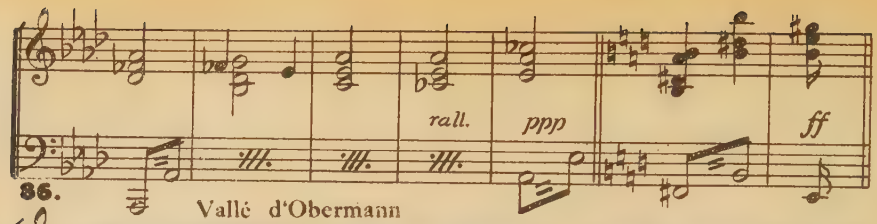
Dante-Sonata. (Vgl. Nbp. 56.)

84.

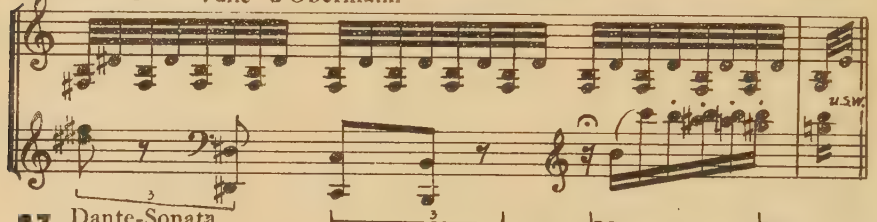


85. Huit Variations.

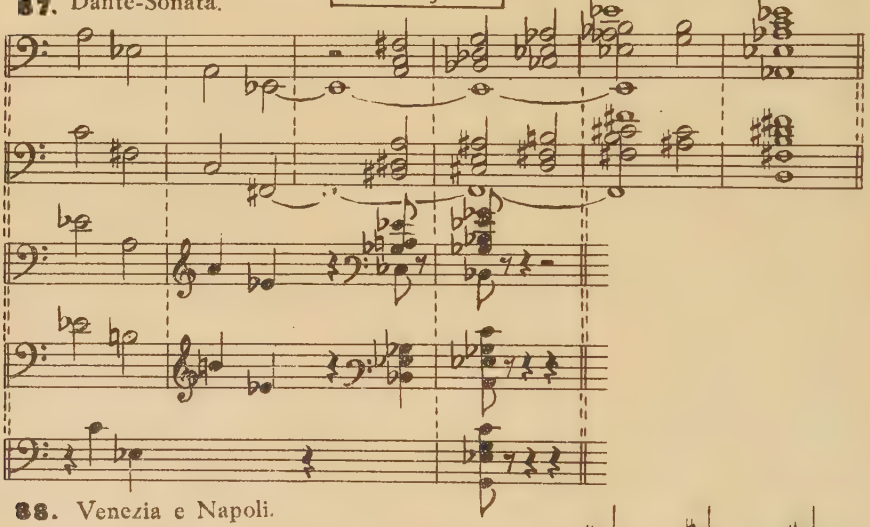




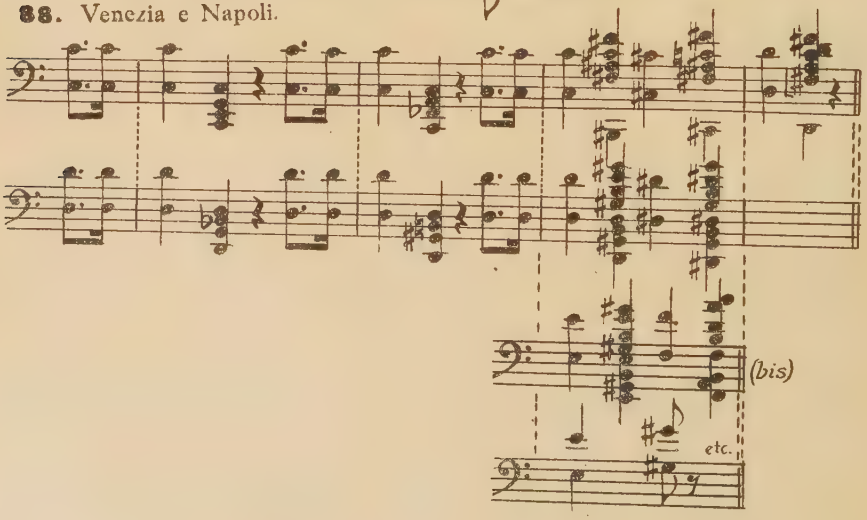
86. Vallé d'Obermann

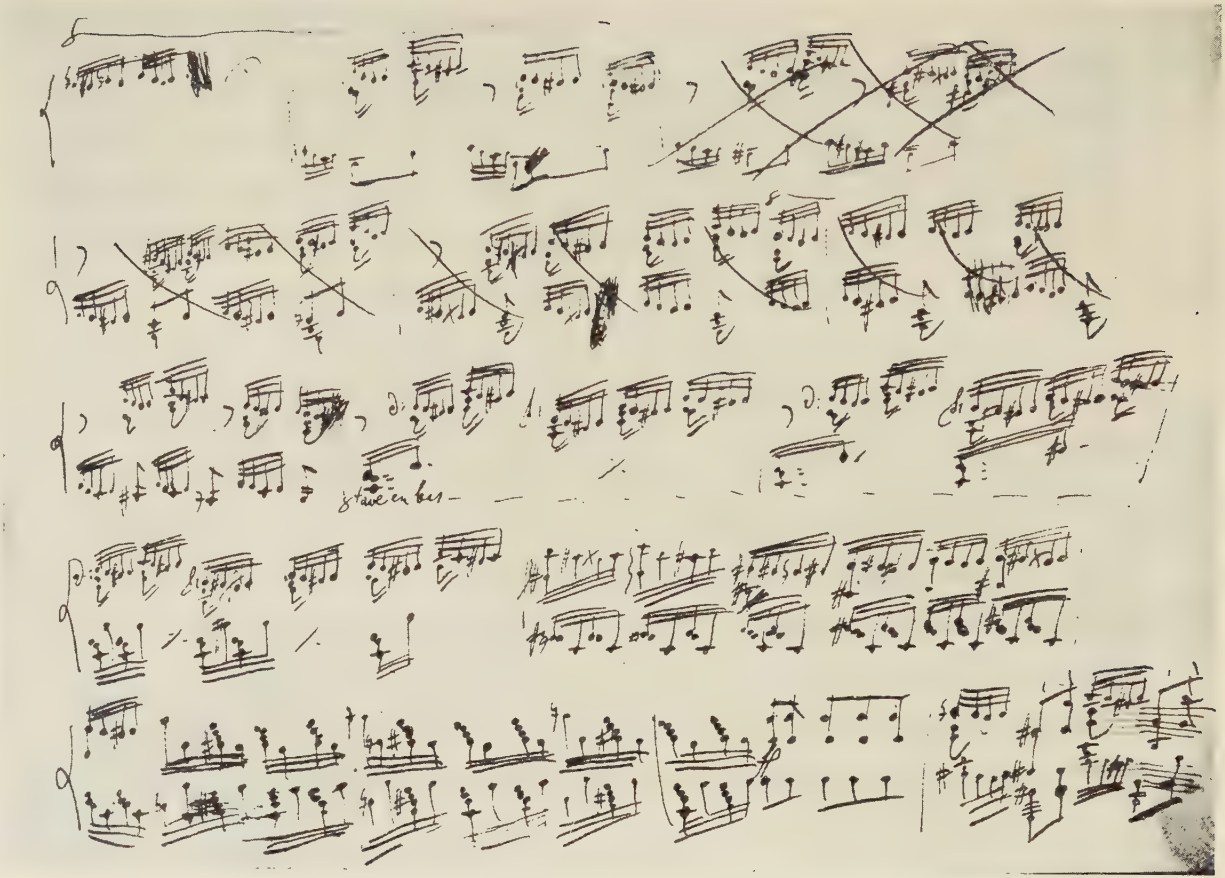


87. Dante-Sonata.

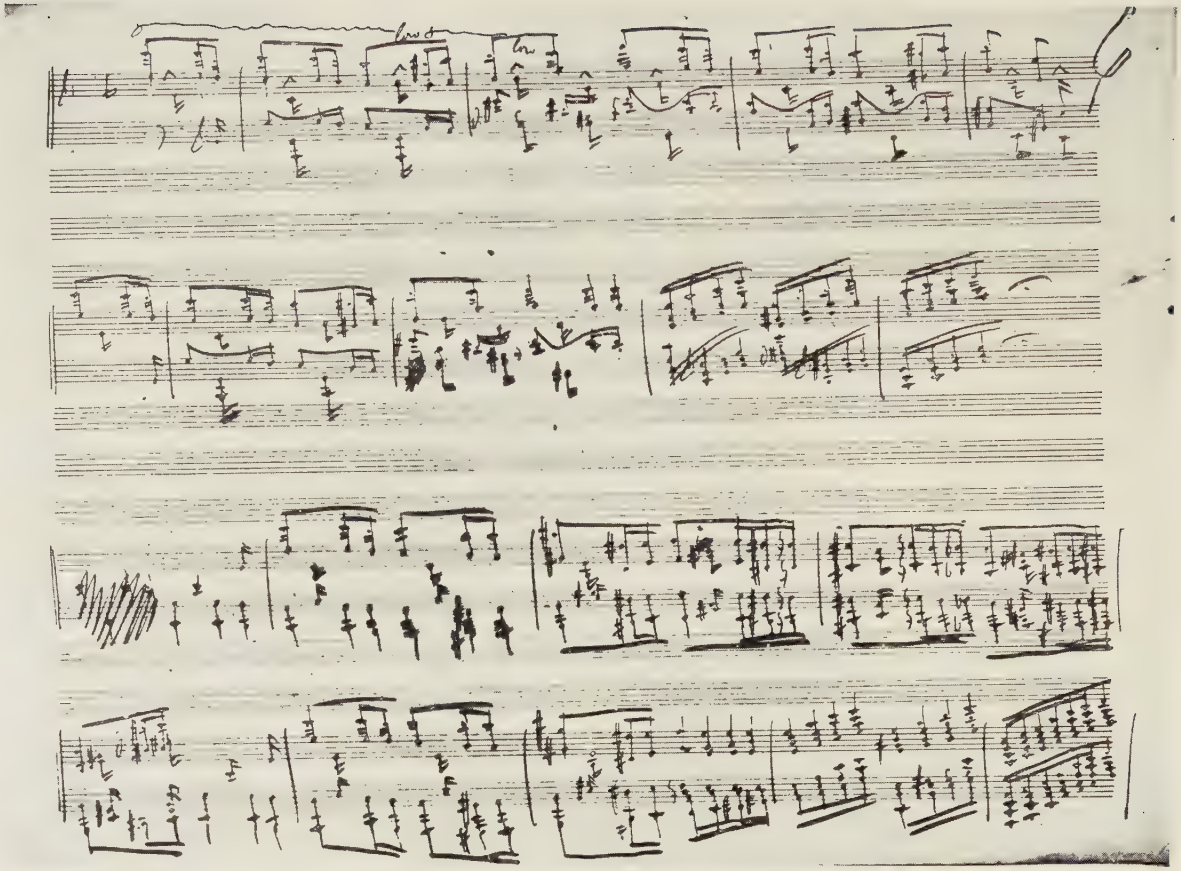


88. Venezia e Napoli.

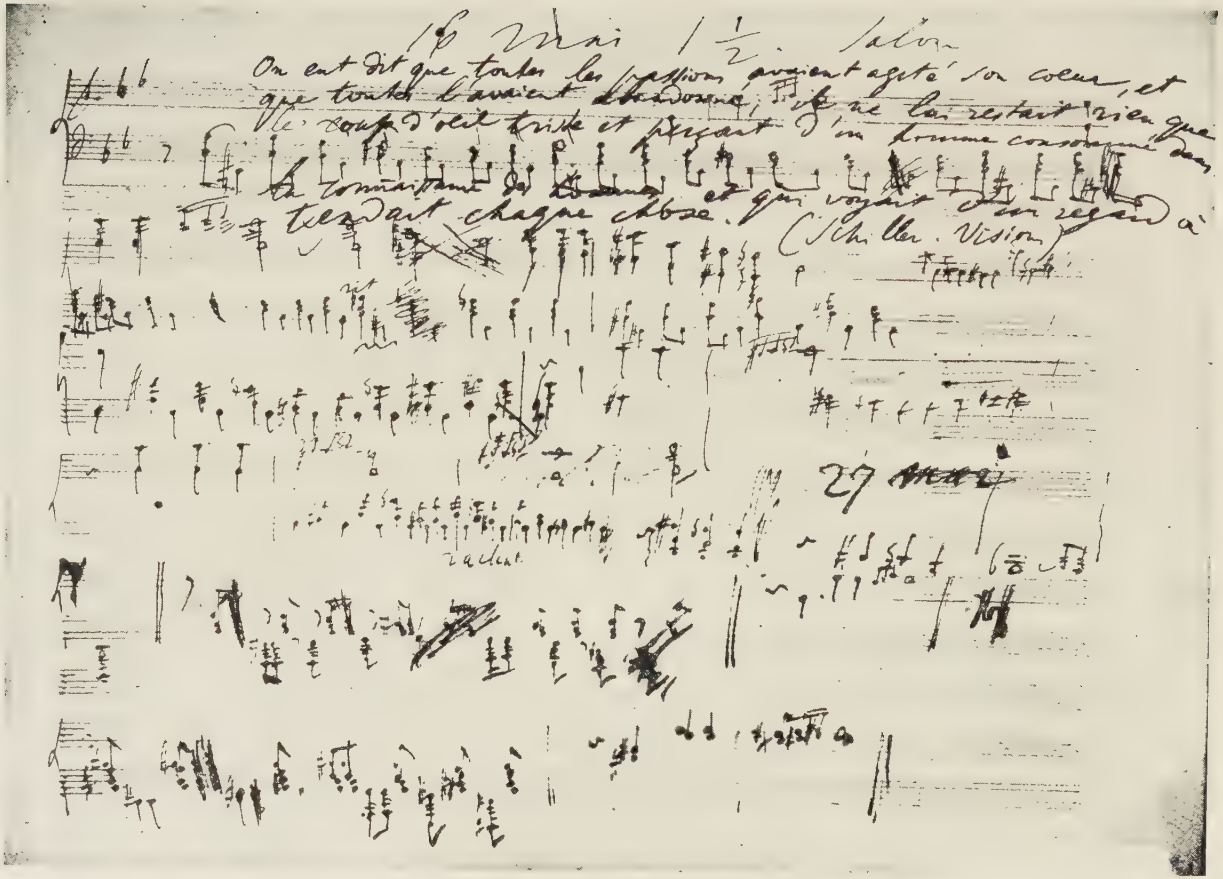




FAKSIMILE No. 1.—Ms. N6, L—M., Weimar.
(Skizzenbuch, S 60. Entwurf zur Fantasie über das Thema aus dem h-Moll Konzert von Paganini).



FAKSIMILE No. 2.—Ms. J44, L.—M., Weimar. (Skizzen zur „Clochetten-Fantasie“).



FAKSIMILE No. 3.—Ms. N6. L.—M., Weimar.
(Skizzenbuch. — Skizze zum Stück „Harmonies poetiques et religieuses").

LEBENSLAUF

Ich bin am 15. Januar 1906 in Budapest, als Sohn des Verlegers Rudolf Kókai, geboren. Bin ungarischer Staatsbürger. Besuchte daselbst das Gymnasium des Piaristen-Ordens, wo ich auch meine Reifeprüfung i. J. 1924 bestanden habe. Im Jahre 1924 wurde ich an der Philosophischen Fakultät der Pázmány Péter Universität Budapest immatrikuliert, wo ich bis zum J. 1928 als ordentlicher Studierender sieben Semester hörte. Zur selben Zeit besuchte ich auch die Franz Liszt-Musikhochschule Budapest, wo ich 1927 das Staatsdiplom als Professor der Musik erhalten habe, auf Grund dessen ich 1927 am National-Konservatorium zum ordentlichen, 1929 an der Franz Liszt-Musikhochschule Budapest zum ausserordentlichen Professor für Klavier- und Harmonielehre ernannt geworden bin. Im S.-S. 1931 wurde ich an der Philosophischen Fakultät der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. als ordentlicher Studierender zur Immatrikulation zugelassen, wo ich nach Erhalten meiner Exmatrikel im J. 1932 zur Doktorprüfung zugelassen wurde. Meine prüfenden Professoren waren aus Musikwissenschaft als Hauptfach Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, aus Philosophie und Kunstgeschichte als Nebenfächer Prof. Dr. Martin Heidegger und Prof. Dr. Kurt Bauch. Für ihre bereitwilligen Hinweise, mit denen sie mein Studium förderten, besonders aber für die grosse Hilfsbereitschaft und Teilnahme, die Professor Gurlitt meiner Arbeit entgegenbrachte, spreche ich hiermit meinen besonderen Dank aus.

VIKTOR HORNYÁNSZKY A.-G.,
königl. ung. Hofbuchdruckerei,
Budapest.
91.005.